LÍMITES, DIÁLOGOS, CONFRONTACIONES: LEER A ALEJANDRA PIZARNIK

por

CRISTINA PIÑA

ÍNDICE

Ella es el abismo del presente, el tiempo sin presente con el cual no tengo relación, aquello hacia lo que no puedo arrojarme, porque en ella **yo** *no muero, soy burlado del poder de morir; en ella* **se muere***, no se cesa ni se acaba de morir.*

Maurice Blanchot

PREFACIO A LA PRESENTE EDICIÓN

La idea del presente libro surgió de la convergencia de dos fenómenos. Por un lado, desde hace varios años se encuentra agotado el libro que publiqué en Ediciones Botella al Mar en 1999: *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*, lo cual dio pie a numerosos pedidos de reedición.

En otro sentido, a partir de 2002 comencé a escribir diversos artículos nuevos sobre la obra de Pizarnik, tanto exclusivamente sobre ella como poniéndola en diálogo con la de otras figuras de la literatura o de la plástica, artículos que, salvo una excepción –pues apareció en una revista especializada argentina- se fueron publicando en el exterior: Chile, España e Inglaterra. Pero también, dicté conferencias y presenté ponencias a congresos, en las que seguí ahondando en otros aspectos de la obra de la autora

El resultado es que esta publicación recoge prácticamente la totalidad del volumen anterior consagrado a Pizarnik, todos los artículos editados en el exterior o en revista a partir de la fecha consignada y la reescritura en forma de artículo de las mencionadas conferencias y ponencias. La idea ha sido poner al alcance de los interesados prácticamente todo el material crítico que he publicado y escrito sobre la poeta argentina en los últimos doce años. Y si he repetido el adverbio "prácticamente" es porque hay un único artículo editado que no he incluido. Me refiero al que en *Poesía y experiencia del límite* constituye la TERCERA ENTRADA: "Judaísmo y extranjería". El motivo de su exclusión se relaciona con criterios intelectuales, ya que, comparado con los demás, presenta un grado muy inferior de ahondamiento en el tema abordado. Por cierto que esto se podría haber remediado reescribiendo el artículo –como ocurrió en algunos casos en el momento de publicar *Poesía y experiencia del límite…*- pero desistí de hacerlo porque, al no ser yo de religión judía, considero que carezco de los conocimientos necesarios sobre esa cultura y tradición que me permitirían llevar más allá mi indagación sobre el tema y hacerlo con la debida seriedad.

En cuanto a los artículos tomados de publicaciones periódicas y del exterior, los incluí con escasas correcciones, vinculadas éstas sobre todo con su inclusión en el contexto mayor del libro, lo que hacía innecesarias referencias imprescindibles al ser publicados aisladamente. Los incorporé a partir de la SEXTA ENTRADA y, como varios de ellos los escribí después de la publicación de la *Poesía completa* y la *Prosa completa* –acerca de las cuales, como se verá en el primer artículo de las SÉPTIMA ENTRADA tengo serios reparos- incluyo también en nota al pie la página de aquellas en que aparecen los poemas o prosas citadas. Asimismo, quité numerosas citas al pie por el tono menos académico del presente volumen y suprimí aclaraciones necesarias al publicar el artículo en otro país. Por fin, los artículos que originariamente fueron conferencias o ponencias, están reescritos para adecuarlos al tono y el contexto del presente libro.

A continuación, indico el lugar originario en que se publicaron los artículos editados, aclarando que, en el caso del que apareció en Inglaterra, ésta es la primera vez que se publica el original castellano, pues en dicho país se publicó en traducción al inglés.

— "Alejandra Pizarnik y Silvina Ocampo: la legitimación de un espacio transgresor dentro del campo intelectual argentino" en: Patricia Rubio y María Claudia Andrés (eds): *Entre mujeres. Colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos.* Editorial RIL (Red Internacional del Libro), Santiago de Chile, 2005. (págs. 167-185)

— "Poder, escritura y edición. Algunas reflexiones acerca de la *Poesía completa,* la *Prosa completa* y los *Diarios* de Alejandra Pizarnik" en *Páginas de guarda. Revista de lenguaje, edición y cultura escrita.* Nº 3, otoño de 2007, Argentina (págs. 61-77)

— "The 'Complete' Works of Alejandra Pizarnik?: Editors and Editions" en: Fiona Mackintosh and Karl Posso: *Arbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Gran Bretaña, Tamesis Books, 2007. (págs. 148-164)

— "Formas de morir: de Alberto Greco a Alejandra Pizarnik" en: *Arrabal* (Lleida, España) nº 5-6, 2007 págs. 173-183

Buenos Aires, agosto de 2011

PRÓLOGO

EL CUERPO A CUERPO CON LOS TEXTOS DE PIZARNIK – LA OBRA COMO OBJETO EN MUTACIÓN

A esta altura de la crítica y la teorización literarias, ya no es novedad para nadie afirmar que, a medida que pasa el tiempo y vamos tanto cambiando subjetivamente como poniéndonos en contacto con nuevas formas de leer y perspectivas o marcos conceptuales desde donde hacerlo, las obras despliegan nuevas significaciones y les hacemos producir sentidos que, años antes, éramos incapaces de percibir. Pero también es cierto que, a veces, ciertas significaciones que captamos en un momento determinado se mantienen, desafiando el paso del tiempo, los cambios en los marcos de referencia a partir de los cuales leemos y el horizonte de expectativas desde el cual nos acercamos a la obra, por cierto que enriqueciéndose y pluralizándose gracias a las nuevas "entradas" por las que accedemos a ella y a las nuevas conexiones que establecemos con los contextos que la rodean. Por fin, también, a veces aparecen nuevos textos de una obra que suponíamos haber leído completa, lo cual nos lleva a resignificarla, estableciendo nuevos vínculos internos y externos.

Si he partido de esta reflexión es porque, precisamente, mi relación crítica con la obra de Alejandra Pizarnik se ha visto a la vez modificada y confirmada en ciertas intuiciones centrales por los aspectos que enumeré antes. El resultado de tal dinámica de lectura ha sido una lista de publicaciones, cursos y conferencias bastante voluminosa que, hasta ahora, no había tenido ocasión de articular en una visión crítica más o menos abarcadora de su obra.

El presente libro, si bien tiene una estructura fragmentaria -en el sentido de estar armado en capítulos centrados en diferentes aspectos de la obra de Pizarnik- aspira, en cierta forma, a dar cuenta de esa constante y cambiante reflexión sobre sus textos, aunque de ninguna manera a ofrecer una especie de visión "global" y exhaustiva de ella. Los motivos de dicho

fragmentarismo -contrario a la intención que alentaba mi ya viejo (y ampliamente superado) libro *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*[1]- no se relacionan con alguna forma de "pereza" crítica -en el sentido de no hacer el esfuerzo intelectual necesario para reunir, en una reflexión unificada, las conclusiones de los diversos encuentros críticos con su obra- sino con una posición teórica que, a su vez, implica una elección de estilo.

Desde el punto de vista teórico, las reflexiones contemporáneas acerca de la validez de la crítica en tanto que metadiscurso nos han demostrado hasta qué punto la antigua pretensión interpretativa de la crítica tradicional -estilística, estructuralista, psicoanalítica o lo que fuere- se sostenía en una ingenua confianza en el carácter "neutro" de dicho discurso, en el sentido de que mantenía una especie de distancia incontaminada tanto con el texto del cual hablaba como con el marco de referencia desde el cual lo abordaba. Tras las indagaciones contemporáneas acerca de la función productiva de la lectura, nadie se engaña respecto de la pretendida "neutralidad" de la crítica, menos aún cuando reflexionamos sobre la naturaleza de nuestro encuentro personal con los textos, en el que, lejos de registrarse una "distancia" neutra y neutralizadora, uno se descubre -o específicamente, yo me descubro- en un auténtico "cuerpo a cuerpo" con ellos.

Pero, también, la crisis de la razón occidental que se ha ido haciendo cada vez más explícita y asumida a partir de las reflexiones de diversos autores sobre las raíces y características de la posmodernidad, nos ha demostrado que el intento de articular una lectura unificadora, racionalista y sistemática de una determinada obra -o grupo de obras- implica supeditar a una racionalización la primordial relación de deseo que subyace a la tarea crítica, en su carácter de acto de lectura y de producción de sentido.

---

[1] Cristina Piña. *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires: Botella al mar, 1981

Y, si algo he aprendido en estos largos años de asedio por parte de la obra de Pizarnik -y estoy usando bien el lenguaje, pues no se ha tratado de *mi* asedio a su obra, sino del asedio al que la obra de Pizarnik me ha sometido, obligándome a leerla, a releerla, a hablar sobre ella, a producir una y otra vez sentidos en torno de ella- es que mi relación crítica con sus textos nada tiene de racional, sino que se vincula con la poderosa seducción que ellos ejercen sobre mí.

Ante tal comprensión, no me cabe sino ser fiel a los diferentes encuentros que el tiempo me ha deparado con ella, abriéndome sentidos en cada caso distintos, según las perspectivas desde las cuales la abordé o los aspectos que me fue mostrando.

Esta fidelidad entraña una serie de consecuencias que afectaron a la configuración del libro de 1999 y que paso a señalar. Ante todo, el orden en el que dispuse las diferentes “entradas” a la obra de Pizarnik. Si bien no hay un criterio de ordenamiento general -los dispuse de acuerdo con “afinidades” que les iba descubriendo- ubiqué en primer término “La palabra obscena” -que en su primera versión se publicó en 1990- no porque fuera el primero de los trabajos incluidos en aquel volumen que escribí y el más extenso, sino porque a partir de él me parece que cambió, de manera general, mi mirada sobre la obra de la poeta, en razón de que comencé a centrarme en el nuevo material que se sumó a su obra poética, compuesto fundamentalmente por prosas. El hecho de que tomara en cuenta esta mutación de su corpus, determinó que todos los demás artículos fueran tributarios, en una u otra forma, de él, al margen de que puedan enmendarlo o prescindir de sus conclusiones. En segundo lugar, en los artículos de *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik* hay ciertas reiteraciones en algunos estudios -pues existen aspectos que retomo, desde diversas perspectivas, en varias de las “entradas”-, pero no me parece negativo para el conjunto pues, en cada caso, los aspectos reiterados se enfocan desde diferentes puntos de vista.

Si en los dos aspectos anteriores me mantuve fiel a las condiciones de producción de los estudios ya editados, la fidelidad a mi propia escritura, en cambio, me llevó a corregir -a veces

muy a fondo- su redacción originaria y a agregar reflexiones actuales, sugeridas por “puntas de sentido” que, en su momento, no quise o no pude seguir.

Señalaba, también, que esta opción teórica implicaba la elección de un estilo, y lo decía en el sentido de que, al reconocer el carácter de objeto de deseo y de seducción que la obra de Pizarnik tiene para mí, mi escritura, necesariamente, lleva las marcas de ese deseo y de esa pasión. Porque si mi encuentro con sus textos tiene mucho de encuentro pasional y corporal, mis palabras no pueden, nuevamente por una cuestión de fidelidad a la experiencia crítica, refugiarse en una fría distancia “académica”. También, porque, como hace muchos años lo señaló Roland Barthes con singular perspicacia en su artículo en “De la obra al texto”[2] -y con cierta exageración, aceptémoslo, aunque resulte comprensible por el carácter casi de “manifiesto” del artículo- hay textos, como los de Pizarnik, que por establecer una relación de *goce* con el lector, lo precipitan en la aventura de la *escritura*. Y, además de muchas otras felicidades, la lectura de Pizarnik durante estos ya largos años, sin duda me ha llevado a asumir esa aventura en relación con su poesía y su prosa.

Si las reflexiones anteriores se vinculan con mi personal relación con la escritura de Pizarnik, hay un segundo aspecto que justifica a la vez el fragmentarismo del presente libro y las nuevas perspectivas desde las que he enfocado su escritura, el cual abarca también a los artículos sumados a la edición de 1999: la transformación a que se ha visto sometido el “corpus Pizarnik” desde la muerte de la autora.

En efecto, cuando Pizarnik murió, se la conocía fundamentalmente como poeta, si bien sus libros eran prácticamente inhallables. Lo digo con conocimiento de causa, ya que para mi primer trabajo sobre ella, que realicé en 1976, tuve que copiar a máquina dos de sus libros –en ese momento todavía no se habían popularizado las fotocopias- y recurrir a amigos para poder leer los textos publicados en revistas. Si bien ese problema no se solucionó hasta 1990, a partir

[2] Roland Barthes. “De la obra al texto” *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.

de 1982, con la publicación póstuma de *Textos de Sombra y últimos poemas*, se conocieron, además de muchos poemas aparecidos sólo en publicaciones periódicas, sus textos de creación en prosa, que eran inéditos o estaban dispersos en publicaciones inaccesibles.

Llegamos así a la década del noventa, en la que, por un lado, en 1990 se hizo la primera edición de todos sus libros de poemas, junto con las prosas y poemas del '82, edición a la que en 1993 tomé a mi cargo, corregí y le di forma definitiva. Por el otro, en 1998 apareció la *Correspondencia Pizarnik* editada por su amiga, la estudiosa Ivonne Bordelois, con lo cual, por primera vez desde su muerte, fue posible acceder a la totalidad de sus libros de poemas editados, a sus prosas y poemas en prosa póstumos y a ese plus invalorable representado por sus cartas.

Por fin, ya en el tercer milenio, entre 2000 y 2003 se hizo la edición de su supuesta *Poesía y Prosa completas* –porque no lo son- y de sus *Diarios* –también recortados-, que más a allá de que sean incompletos pusieron en manos de sus lectores una enorme cantidad de material nuevo, no sólo en lo relativo al registro de su cotidianeidad, sus experiencias y su evolución como escritora que implican sus *Diarios*, sino a su tarea como poeta, como prosista y como crítica literaria. Asimismo, por esas fechas quedaron a disposición de los investigadores los Papeles Pizarnik depositados en la Biblioteca de la Universidad de Princeton, lo que garantizó el acceso para sus estudiosos a los cuadernos que constituyen su *Palais du vocabulaire*, al material poético y en prosa que sigue inédito y a los muy diversos materiales allí guardados. Asimismo, fue posible acceder a la parte de la "Biblioteca alejandrina" que estaba en poder de Ana Becciú, quien la donó a la Biblioteca Nacional de Maestros, así como pasó a formar el acervo de la Biblioteca Nacional la parte que estaba en poder de Pablo Ingberg, con respectivo y riquísimo venero de subrayados, glosas escriturarias y demás

Es decir que en treinta años, casi se duplicó el "corpus Pizarnik", lo cual explica tanto la necesidad de resignificar las opiniones alguna vez vertidas sobre su poesía y su prosa como la de centrarse en aspectos hasta el momento desconocidos, como es el caso de las reflexiones sobre su propia práctica y su proyecto literario que aparecen en los *Diarios* o el proceso de escritura como incorporación de la palabra ajena que surge de sus "cuadernos de lectura" y del sistema de marcas y glosas de su biblioteca.

Buenos Aires, agosto de 2011

* * *

PRIMERA ENTRADA

LA PALABRA OBSCENA[*]

"Obsceno". Nadie sabe qué significa. Supongamos que derivó de obscena: *aquello que no puede representarse en la escena.*
D.H. LAWRENCE

... *lo obsceno concierne a lo irrepresentable, a aquello del sexo que sin captura pervive en un intolerable* fuera de escena. *Aunque de procedencia incierta, los parientes etimológicos de* obsceno *son* lo siniestro, lo fatal.
CARLOS D. PÉREZ

Quizás resulte extraño partir de lo obsceno, con el sentido que a esta palabra se le atribuye en las citas que he elegido para comenzar mi trabajo -confirmado, por otra parte, por el Diccionario Etimológico de Corominas- para abordar la obra de Alejandra Pizarnik. Sin embargo, creo que sólo a partir de la profundización en este inquietante significado de lo obsceno, se puede abordar su producción completa -es decir, tanto su prosa como su poesía- y dar razón, a la vez, del persistente hechizo que sigue produciendo su poesía en las generaciones actuales y de la excluyente relación de amor-odio que esa obra genera. Señalo esto último porque, si revisamos tanto la bibliografía a ella consagrada -singularmente escasa, factor que también merece indagarse, lo cual me propongo realizar en este estudio-, como las opiniones vertidas en mesas redondas, homenajes, artículos periodísticos, entrevistas, incluso conversaciones corrientes, advertimos que es casi imposible encontrar posturas desapasionadas acerca de ella: o se la admira incondicionalmente y al margen de toda crítica, o se la rechaza con igual actitud. También, creo que poner su obra en correlación con lo obsceno permite

[*] Este artículo se publicó, originariamente en *Alejandra Pizarnik/ Violeta Parra - Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios/5.* Madrid, mayo de 1990. La presente versión incorpora algunas correcciones.

explicar su presencia casi ineludible -sea por medio de citas o de poemas compuestos en su homenaje- en la poesía argentina que se ha escrito a partir de su muerte.

Ahora bien, si, como dije, lo obsceno se convierte en instrumento heurístico para explicar esta serie de singularidades de recepción, circulación y producción, antes de entrar directamente en el abordaje de esa categoría, me parece importante perfilar mejor las singularidades mencionadas.

I

El primero de los problemas que merecen considerarse es el de la recepción y circulación de su palabra.

El tiempo, que como decía Borges, a todos nos hace y nos deshace, no es menos impío con las obras literarias: aquellos textos que en el momento de su aparición nos conmovieron profundamente, nos sedujeron a partir de su lenguaje peculiar o su innovador trabajo sobre ciertos temas, entran lenta pero seguramente a formar parte integral de nuestra experiencia de lectura, transformando nuestro horizonte de expectativas literarias, por lo cual el objeto solitario e irradiante -como sentido, como estructura de lenguaje- pasa a convertirse en un objeto domesticado, sobre el cual las diversas apropiaciones, explicaciones y operaciones discursivas de la crítica tienden una especie de pátina de naturalización que, con el correr de los años, hace casi imposible reencontrar el choque originario, ese *frissonement* que nos deslumbró y recortó a la obra como experiencia inédita. Asimismo, junto con el trabajo de los diversos operadores institucionales que median la relación entre el lector y la obra, va surgiendo no sólo el de los “epígonos” -categoría poco estudiada por la teoría de la recepción y la del intertexto, pero fundamental para comprender la circulación social de una norma literaria original-, sino el de los otros autores que construyen su discurso a partir de relaciones

intertextuales con los hallazgos de la obra renovadora, hasta naturalizar sus estructuras revolucionarias y convertirlas en patrimonio del horizonte literario.

Si esto le ocurre a quienes tuvieron el privilegio de leer ciertas obras cuando fueron escritas, más notable aún es la naturalización del poder transgresivo del texto para quienes lo reciben años después, y cuyo horizonte de lecturas incorpora como habitual lo que a los mayores les resultó transformador.

Sin embargo, con la obra de Alejandra Pizarnik no ha ocurrido este habitual fenómeno de "reciclaje" -por llamarlo de alguna manera-, según lo testimonian, como decía al comienzo, su fascinada lectura por parte de los jóvenes, para quienes -según lo vemos no sólo en su asistencia a los actos que se han hecho en su memoria, sino en su propia escritura, como cualquiera que haya tenido experiencia o contacto con talleres literarios de gente joven lo sabe, pues prácticamente no hay libro, édito o inédito, de quienes comienzan a escribir que no la cite o le dedique un poema- sigue recortándose como una obra revolucionaria, de profunda seducción, personalísima e investida con rasgos de excepcionalidad.

Es cierto que se me puede interponer, como razón de dicho recorte, el mito que se ha creado a su alrededor, pero personalmente no creo que baste. Sin embargo, ya que lo he nombrado, creo que merece que le dedique unos párrafos, pues se conecta, no sólo con el problema anterior, sino con el de la adhesión a su figura o el rechazo de ella, lo cual nos conduce a otro aspecto más profundo que se relaciona con la "legitimidad" o "ilegitimidad" de su discurso.

II

Es casi un lugar común referirse al "mito Alejandra Pizarnik", entendiendo por éste su carácter de "poeta maldita". Para formularlo con la sucesión de lugares comunes sobre los que

este tipo de mitos se construye, digamos que se ha convertido en una poeta arquetípica pues se consagró en cuerpo y alma a la poesía, rozando, por ello, todas las experiencias límite que prescribe el mito decimonónico del “poeta maldito”, calcado fundamentalmente sobre la experiencia de Rimbaud, pero que también incluye las de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, Baudelaire y, tangencialmente, pero no con menor incidencia, la de Mallarmé, en su carácter de “poeta puro” que aspiraba a que la vida se resumiera en un libro: la locura, las drogas (no ya el opio, el hashish o el alcohol de los paraísos artificiales y las búsquedas ocultistas de contacto con lo otro, sino los piscofármacos para defender la lucidez), la soledad última, la sexualidad no ortodoxa, la rebelión generalizada contra las convenciones, por fin, y aliando a los poetas citados con Nerval, el suicidio. Acerca de este último tema, reitero la postura expresada en mi biografía (Piña, 1992): para el crítico no es posible, con seriedad, afirmar o negar que Pizarnik se haya suicidado. Pero, a los efectos de la construcción del mito social, la asunción de su suicidio real es lo que resulta pertinente, pues el público, de manera espontánea, tiende a esa identificación que el especialista debe eludir.

Creo que el prestigio y la atracción fascinante de dicho mito obedecen a dos factores. Ante todo, a su difusión cultural dentro de nuestro medio, sobre todo por su entronque con la propuesta surrealista de convertir la vida en un acto poético -pues esto es lo característico de dicho movimiento artístico y no, como cierta comprensión superficial de éste ha sugerido, una determinada manera de escribir, recurriendo al azar objetivo y la escritura automática-, propuesta reivindicada por diversos poetas y narradores argentinos de Girondo a la generación del 50, y entre los que destaco a Cortázar, no sólo por su hegemónica importancia dentro de nuestro campo intelectual, sino por la similitud de su búsqueda literaria con la de Pizarnik, al menos hasta cierta altura de su obra. Pero, en segundo término -y quizás en un nivel más profundo- a la impronta de absoluto que entraña, al fusionar en un solo acto el ser y el hacer y anular así las contradicciones entre la experiencia cotidiana y las aspiraciones espirituales,

instaurando una esfera cualitativa de realización, que se delinea como un sustituto de la concepción religiosa. Este carácter de sustituto simbólico de la religión, sin embargo, y como se puede ver al repasar la concepción de lo poético de los “poetas malditos”, entraña, simultáneamente, una actitud transgresora y contestataria respecto de la mencionada concepción religiosa, al proponer la noción de un absoluto literario, por ende ateo.

Sin embargo, atribuirle sólo al “mito Alejandra Pizarnik poeta maldita”, construido sobre su vida, la fascinación que ejerce su obra, es desconocer, precisamente, a esta última, donde los elementos objetivos de construcción de dicho mito se perfilan con toda claridad. Aunque Pizarnik hubiera tenido una vida menos peculiar o más acorde con las convenciones sociales que determinan la “normalidad” o “anormalidad” de la conducta humana y, en consecuencia, menos sugestiva para el imaginario colectivo o si uno no supiera nada de su vida, el haber escrito libros como *La condesa sangrienta* o poemas como los dos que cito a continuación, bastan para generar en sus lectores esa seducción del absoluto, del exceso por el camino de la falta, de la ausencia, al que denomino obsceno**,** propios del mito del poeta maldito:

> Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (Pizarnik, 1971: 24)

> Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto. (Pizarnik, 1971: 73)

En el apartado anterior, señalaba que su inclusión entre los escritores que encarnan el mito del poeta maldito, asimismo, determina, en gran medida, el eje amor-odio dentro del cual se juega la recepción de su obra. Si opino esto es porque la concepción del mundo que subyace a la figura utópica del poeta maldito entraña una serie de elecciones directamente relacionadas con aspectos como la religión, la legitimidad, el sexo y la tradición que merecen considerarse.

Si bien cierta crítica ha pretendido entroncar de manera directa y simplista a los poetas malditos con la cosmovisión romántica, personalmente creo que en el juego de identidades y diferencias que los vinculan, las diferencias tienen mucho más peso y marcan una verdadera quiebra en esa presunta filiación, fundamentalmente relacionada con lo religioso y el acercamiento a la sexualidad, lo cual vuelve a llevarnos al tema de lo obsceno como referente último.

La cosmovisión romántica, a pesar de su carácter iconoclasta, en tanto valoriza lo inconsciente, el sueño, el conocimiento del absoluto no ya a través de la razón sino del ahondamiento en la subjetividad y la práctica poética y propone una nueva moral basada en los sentimientos y más libre respecto de la sexualidad, enmarca su concepción en una religiosidad esencial, a un paso del panteísmo, es cierto, pero que reconoce en la base o, mejor dicho, en la cima de ese organismo analógicamente vinculado que es el Universo, a Dios. Aún el satanismo de un Byron o un Hugo, sus rebeliones y su titanismo o el juego con las potencias oscuras de un Hoffmann, están originados y legitimados en una última certeza en ese Absoluto divino cuyo escamoteo genera esa *sehnsucht* que perseguirá y acicateará al romántico.

Pero cuando pasamos a los “malditos”, dicha fe se ha quebrado y, como lo plantearon los críticos verdaderamente lúcidos -pienso en Hugo Friedrich, en Yves Bonnefoy-, la esfera de la experiencia poética pasa a sustituir, como absoluto, el de la religión. Asimismo, la sexualidad más libre pero integrada de los románticos, que es fundamentalmente erotismo, pierde su connotación vital y erótica, para aparecer como perversión que remite a un nivel

obsceno, en tanto trae al texto las configuraciones transgresivas, relacionadas con el goce de muerte.

De tales transformaciones fundamentales, sobre todo las relacionadas con lo religioso, resultará la inversión de los caminos para llegar a este nuevo absoluto, que ya no será la “ascesis espiritual” tradicionalmente propuesta o, en términos románticos, la inmersión en la subjetividad y en los estados fronterizos de conciencia con el fin de, a través de ellos, entrar en contacto con el alma del mundo, según el lúcido y hermoso análisis de Albert Béguin en su famoso estudio *El alma romántica y el sueño*[3]. Ahora se tratará de la ascesis al revés que un Rimbaud plantea en sus *Cartas del vidente* y que cumple ese epítome del mal absoluto y el satanismo que es el Maldoror de Lautréamont. También, pero con otra inflexión -la de la represión, casi la “ablación lingüística”-, la de un Mallarmé, que destruye el sentido y el lenguaje para reconstruir, a partir de la sustancia fónica trabajada como notación musical, ese absoluto inefable sin Dios.

En ambas inflexiones de la ascesis invertida, emerge lo obsceno, sólo que con valencias y peculiaridades contrarias. Como es importante recuperar estas dos variantes de lo obsceno para leer la producción de Pizarnik, me demoraré unos párrafos en explicarlas, para luego retomar el tema de este apartado: por qué la concepción que entraña el mito del poeta maldito determina la apasionada defensa o rechazo de la obra de nuestra poeta.

En las citas que abren este trabajo, precisé el significado de lo obsceno que me interesa recuperar: lo siniestro, lo fatal, lo fuera de escena. Tradicionalmente, la obscenidad está asociada a lo sexual, para ser más precisos y diferenciarla así del erotismo y la pornografía, al **goce** en sentido lacaniano, como lo que está más allá del placer, aquello inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú, en la falta primera, en la imposible “completud”, que

[3] Albert Béguin. *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

por imposible y por más allá del placer coincide con el instinto de muerte, ese Thanatos indisolublemente unido con el Eros pues va más allá de él.

Y lo obsceno en su articulación específicamente sexual pero asociado con una búsqueda del absoluto no religioso empieza a aparecer en Rimbaud para estallar en Lautréamont, cuyos *Cantos de Maldoror*, en tanto representan lo casi irrepresentable y traen a escena la búsqueda del absoluto a través de una sexualidad impregnada de muerte, de sadismo y crimen, es decir, articulando lo prohibido, lo oculto, lo horrible, se presentan como la obra más transgresora del siglo pasado. (El caso de los escritos del marqués de Sade, por sus características peculiares, en tanto se trata de literatura pornográfica y no obscena, lo dejo para analizar más adelante.)

El ejemplo de Mallarmé nos enfrenta, quizás, con el caso más inquietante -por engañoso- de manejo de lo obsceno. Creo que nunca se ha no nombrado de manera tan estentórea como en su obra lo que está fuera de escena, nunca se ha evocado de tal forma lo material a fuerza de reprimirlo, se ha explotado el verdadero goce del silencio -como muerte, como sentido absoluto- jugando con las palabras. Si bien son innumerables los autores que han abordado su obra con ejemplar poder iluminador, señalo sólo dos, Charles Mauron[4] y Julia Kristeva[5] como complemento de mi interpretación, En ambos, a partir de un enfoque psicoanalítico -freudiano en un caso, lacaniano en el otro- se van desentrañando las vinculaciones profundas de su peculiar práctica discursiva con esa dimensión de la sexualidad que está más allá del principio de placer. Lo que, sin embargo, no señalan, es que si ese vacío semántico que subyace a sus poemas es, precisamente, el núcleo de su seducción -uno lee y relee a Mallarmé porque *sabe* que hay algo detrás de las palabras y es imposible no intentar capturarlo-, ello se debe a que ese silencio es la máscara de lo obsceno, que atrapa y vibra a

---

[4] Charles Mauron. *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. Neuchâtel: La Bacconière, 1950; *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. París: José Corti, 1980; *Mallarmé*. París: Seuil, Ècrivains de toujours, 1964.

[5] Julia Kristeva. *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Ed. du Seuil, Col. Points, 1969; *La Révolution du langage poétique*. París: Seuil, Tel Quel, 1974.

partir de su forclusión o, para decirlo con palabras menos técnicas, de su absoluta remisión al dominio de lo irrepresentado e inconsciente. También, que esa ruptura de lo simbólico por la **xorá semiótica** prelingüística y preedípica, en tanto remite al campo del goce, nos sumerge en lo obsceno.

Rimbaud y Lautréamont, entonces, por abrir la escritura a lo obsceno; Mallarmé, en un sentido, por reprimir tanto la dimensión de lo sexual y, en otro, por hacer explotar a tal punto lo simbólico a partir de los impulsos semióticos, que la sexualidad termina por erigirse en el misterio radical del texto. Ambas articulaciones aparecerán en la producción de Pizarnik: la apertura a lo obsceno, en sus textos en prosa; la represión y la transgresión semiótica, en su poesía. Aclaro, sin embargo, que esta división, como se verá al pasar al análisis detallado de los tres textos en prosa que me interesan a los efectos de la hipótesis de trabajo que guía este estudio -*La condesa sangrienta*[6], *Los poseídos entre lilas* (Pizarnik, 1982: 97-132) y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (Pizarnik, 1982: 131-216) - no es tan tajante, pues cada uno de ellos presenta formas diferenciadas de organización e irrupción de lo obsceno.

Volviendo ahora a las selecciones que subyacen a la concepción del poeta maldito, como vimos, la recusación de la dimensión religiosa y la apertura a lo obsceno le son propias. Asimismo, la quiebra con la tradición literaria, ante la cual se instalan en posición casi adánica, por cuanto reconocen sólo algunos padres, tan iconoclastas como ellos -Baudelaire para los tres citados, el Hugo “satánico” para Baudelaire. Dicho gesto será repetido por sus sucesores surrealistas, que los eligen a ellos como su familia secreta -a la que agregan Sade y Jarry- y que cito no por que pueda considerárselos seguidores de ellos en su carácter de “malditos”, sino porque para entender a Pizarnik es preciso recordar su coincidencia con ciertos aspectos del

[6] Alejandra Pizarnik: *La condesa sangrienta*. Buenos Aires López Crespo, 1971.

surrealismo que luego precisaré, así como con esa solitaria y estremecedora figura que es Artaud.

Es decir, entonces, que para los lectores y críticos que tengan una postura contraria a la transgresión generalizada que este "lugar poético" entraña, un lugar que niega la tradición, el sentido como algo dado, la lengua como un reservorio, para entenderla como un campo de experimentación, y al texto como placer y erotismo, la poesía de Alejandra Pizarnik no puede sino resultar la negación de lo poético. Al respecto, pienso concretamente en Ricardo Herrera, cuyo breve ensayo lapidario *Lo negro, lo estéril, lo fragmentario: el legado de Alejandra Pizarnik*[7]es clara muestra de tal rechazo. También para quienes aceptan esa suerte de "obscenidad de la represión" mallarmeana, no pueden sino resultar incomprensibles, excéntricos, lamentables sus textos en prosa, pues responden a la otra articulación -más directa y subversiva- de lo obsceno. Así ocurre en el caso de González Lanuza, cuya reseña al libro póstumo de Pizarnik, *Textos de Sombra y últimos poemas*, es un buen ejemplo de tal postura.

Queda, por fin, en este recuento de los problemas de recepción relacionados con el mito del poeta maldito, un último aspecto: el de la legitimidad del discurso de Alejandra Pizarnik, lo cual nos pone en contacto con el problema de la escritura femenina, de lo que puede decir una mujer.

No es gratuito que la estirpe de los escritores que han traído lo obsceno a su escritura -y digo lo obsceno, no lo erótico o lo pornográfico- sean hombres. Personalmente creo que tiene que ver con el lugar acordado a la mujer respecto del sexo por la tradición occidental: la de aquella que, en principio, lo sufre. También es cierto que este siglo, algunas escritora pioneras -Anaïs Nin, fundamentalmente- y los movimientos feministas no pasaron en vano, por lo cual se la ha ido aceptando como la que puede disfrutar del sexo y decirlo. Aunque no demasiado. No pretendo hacer aquí un recuento de las escritoras eróticas y hasta pornográficas que ha habido y

[7] Ricardo H. Herrera. "Lo negro, lo estéril, lo fragmentario: el legado de Alejandra Pizarnik" en: J.G. Cobo Borda, M.J. De Ruschi Crespo y Ricardo H. Herrera: *Usos de la imaginación*. Buenos Aires: El imaginero, 1984.

hay, pero al menos dentro de nuestro panorama literario -y prácticamente del internacional, pues los Bataille, Pieyre de Mandiargues, “Pauline Réage” y “Jean de Berg” no han estado acompañado por nombres femeninos (ya que “Pauline Réage” es seudónimo de un hombre)- nunca hubo textos obscenos firmados por mujeres hasta la aparición de las obras de Pizarnik. Y si lo obsceno es difícil de aceptar en general, por traer a la escena lo desde siempre oculto, resulta más revulsivo aún, dentro de una sociedad que ha restringido tan significativamente las posibilidades expresivas y vitales de la mujer, cuando es una escritora quien se atreve a articularlo, asociándose así no ya al placer, como ocurre en el erotismo, o al exhibicionismo, según se registra en la pornografía, sino al goce, cuyas connotaciones de muerte ya he señalado.

III

Las dos últimas singularidades de recepción relativas a la obra de Pizarnik que quisiera abordar antes de centrarme en el tema de mi estudio son la circulación de sus palabras y su figura dentro de la poesía argentina escrita a posteriori de su muerte y la curiosa escasez de estudios sobre su producción.

Acerca de lo primero, no es mi intención hacer un catálogo de los poemas dedicados a su memoria o las numerosas citas de sus palabras entre los poetas actuales -y estoy hablando no ya de los novísmos o los inéditos, sino de autores consagrados como Juarroz y Olga Orozco y de aquellos pertenecientes a una generación menor, pero que ya han publicado varios libros-, sino de señalar cómo, a pesar de tal citación casi constante, su obra sigue no “domesticada” en el sentido de recortarse como un intento solitario y, en el fondo, sin posibles seguidores.

El otro aspecto que se conjuga para convertir en más intrigante dicho recorte excepcional de su producción es que, cuando observamos sobre todo su poesía -pero también

sus textos en prosa, como luego consignaré, si bien con otra significación- con ojos policíacos, es decir, buscando nexos intertextuales, palabras de otros poetas, surgen versos enteros de numerosos escritores, de Mallarmé a Trakl, de Molina a Bonnefoy, o procedimientos que recuerdan -pero sólo "recuerdan"- desde la escritura automática de los surrealistas hasta la desesperación verbal última, casi glosolálica, de un Girondo o un Artaud.

Es decir, entonces, que su excepcionalidad no surge, como podría pensarse ingenuamente, de una "originalidad" absoluta -y digo "absoluta" con las lógicas reservas, pues como lo sabe hasta el menos avisado, nadie escribe desde la nada y en mayor o menor medida todo texto es un mosaico de citas, un *collage* de palabras que dialogan y repiten a otras palabras. Asimismo, son también constantes los ecos de sus propias palabras de un libro a otro, en un grado que va más allá de lo habitual en la coherencia interna de una obra, la cual, en el fondo, no es más que una sucesión de reiteraciones sobre ciertos temas y palabras centrales.

Y sin embargo, a pesar de las palabras prestadas, los procedimientos reiterados, la cercanía a otras búsquedas, los ecos personales constantes, la alusión repetida a su obra por parte de sus contemporáneos y de los poetas de la generación posterior, su obra sigue recortándose como algo de inagotable seducción, una especie de cámara oscura en la cual, más allá de mostrársenos significados propios y presentársenos estructuras verbales peculiares, se nos interroga como lectores, poniéndonos en contacto con ciertas zonas centrales de nuestra experiencia profunda de lo real: el miedo, la sexualidad, la muerte, en suma, eso que la vida cotidiana expulsa a un lugar excéntrico, fuera de la escena, y que su poesía, su prosa, convocan a través, ya de la alusión y la ausencia, ya de la fulgurante exhibición.

El aspecto final que quiero tomar en consideración es el relativo a la escasez de crítica consagrada a su obra. Si algo caracteriza a nuestra época es la tendencia, casi hipertrófica, a la función crítica, a "hablar acerca de", como lo testimonian los casi infinitos estudios sobre autores, movimientos, grupos, etc, que constantemente se van generando dentro del campo

intelectual. En el caso de los escritores considerados importantes, ese discurso sobre el discurso puede alcanzar niveles aterradores -pensemos, sino, en los babélicos anaqueles escritos sobre Borges. Pero en el caso de Pizarnik, quien consensualmente está considerada una de nuestras poetas más estimables en virtud de la alta calidad de su obra, se percibe una especie de silencio crítico que no deja de llamar la atención, pues apenas se ha escrito un libro breve sobre ella y algunos estudios, también breves, en los cuales, además, prácticamente se obvia su producción en prosa -el estudio de Cobo Borda es el único que cita *La condesa sangrienta*, pero sin realmente considerarlo en su carácter de libro[8]. Personalmente, creo que este fenómeno obedece a esa sensación de enfrentarnos, en su obra, con lo obsceno; a que su escritura tiene la capacidad de ponerse en contacto con ciertas zonas ocultas que se hunden en lo inconsciente y que producen esa inquietud, ese desasosiego al que Freud se refirió magistralmente en su ensayo sobre lo siniestro.[9]

IV

Con las reflexiones anteriores, creo que han quedado perfiladas con mayor precisión las peculiaridades que rodean a esta obra -cabría agregar la de la casi imposibilidad de acceder a sus libros por falta de reediciones, pero eso se relaciona con problemas editoriales y de derechos de autor-,[10] por lo que puedo pasar a leerla a partir de la categoría central de lo obsceno que he planteado como heurísticamente válida para dar razón, tanto de los

---

[8] Juan Gustavo Cobo Borda. “Alejandra Pizarnik: la pequeña sonámbula” en: *Eco*. Bogotá, Nº 151, Tomo XXVI/1, noviembre 1972.

[9] En los nueve años transcurridos desde la publicación del presente artículo, sin duda ha aumentado la producción crítica sobre la obra de Alejandra, sobre todo en el exterior, y una buena parte de los estudios toman especialmente en cuenta sus prosas. Sin embargo, como lo señalaba a principios de 1997 en una mesa redonda de la Feria del Libro su amiga y compiladora de su Correspondencia, Ivonne Bordelois, sigue siendo llamativamente escasa en proporción con la circulación cultural creciente que tiene su obra en nuestro medio.

[10] Tal problema ha sido paliado a partir de las sucesivas ediciones de sus *Obras completas.*

mencionados rasgos de recepción y circulación, como, lo que es más importante, de sus rasgos constitutivos en tanto que texto.

Si bien en el apartado III he adelantado lo fundamental de la concepción de lo obsceno a partir de la cual me propongo leer la obra de Pizarnik, me parece importante especificar con más precisión su diferencia con las categorías de lo erótico y lo pornográfico. Para esta especificación tendré en cuenta, sobre todo, y como punto de partida, los aportes de D.H. Lawrence[11], Henry Miller[12], Georges Bataille[13], Susan Sontag[14], Aldo Pellegrini[15] y Carlos D. Pérez[16], así como ciertos conceptos provenientes de Freud y Lacan. Aclaro, asimismo, que me parece útil el presente despeje teórico, en virtud de la tradicional confusión que impera al respecto en diversos campos, que van desde el artístico hasta el institucional y el jurídico, sin pretender por ello que mis aclaraciones constituyan un replanteo teórico de alcance mayor que el de la valoración y la reclasificación de textos literarios.

Lo **erótico**, tan exhaustivamente estudiado por Georges Bataille en su libro canónico sobre el tema, implica fundamentalmente una representación de lo sexual donde se destacan sus aspectos vitales y su relación con el sentimiento amoroso en sus diversas posibilidades de manifestación. Para decirlo con palabras de Freud, el arte erótico refleja la pulsión central de fusión, de unión con el otro que caracteriza al principio vital. Asimismo, a causa de esa dominante afirmativa discernida por Freud, y como lo señala Pellegrini en su estudio *Lo erótico y lo sagrado*, la experiencia de lo erótico y su representación están siempre asociadas a

---

[11] D.H. Lawrence. “Pornografía y obscenidad” en: D.H. Lawrence y Henri Miller. *Pornografía y obscenidad*. Barcelona: Argonatura, 1981.

[12] Henry Miller. “La obscenidad y la ley de reflexión” en: D.H. Lawrence y Henri Miller. *Pornografía y obscenidad*. Barcelona: Argonatura, 1981

[13]Georges Bataille. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1979.

[14] Susan Sontag. “The pornographic imagination” en: *Styles of radical will*. New York: Delta, 1981.

[15] Pellegrini, Aldo: “Lo erótico y lo sagrado” en: D.H. Lawrence y Henri Miller. *Pornografía y obscenidad*. Barcelona: Argonatura, 1981.

[16] Carlos D Pérez. *Del goce creador al malestar en la cultura*.. Buenos Aires, Paidós, 1987.

la belleza, la cual se articula con el principio de placer que es propio del erotismo. Si he aclarado que la belleza se asocia a la representación de lo erótico, es porque, como atinadamente señala Sontag, las experiencias eróticas no son más que eso: eróticas, mientras que su representación es la que puede ser pornográfica u obscena, categoría esta última que la autora no toma en cuenta como instancia separada, pero que es pertinente introducir aquí. En este sentido, la representación erótica nunca es perversa ni despierta directamente en el espectador el deseo sexual, pues la belleza de la representación apela, no ya a la respuesta física, sino, en primer término, a la emoción estética.

En suma, que lo erótico en arte tiene una marca de vitalidad, de placer, de celebración, de belleza.

Uno de sus opuestos es la **pornografía**. Ante todo, porque su ámbito es el del fetichismo y lo perverso, como señala Carlos D. Pérez, y su gesto -o su artificio- el de mostrarlo todo con una expresa voluntad de despertar en el espectador el deseo y conectarlo, no ya con una emoción estética, sino sexual. Asimismo, en ese “mostrarlo todo” y en su total prescindencia del sentimiento amoroso, lo pornográfico cae, generalmente, como en el caso del Marqués de Sade, en el catálogo, en la paranoica y exuberante cabalgata del exhibicionismo, no dejando nada en la sombra, eludiendo absolutamente el misterio, lo velado, la apelación a la fantasía del lector o el espectador. También la belleza, sustituida por una impronta de fealdad profunda, que surge de la estridencia de la representación anatómica, que generalmente alcanza el rango de la caricatura y la vulgaridad más o menos abierta. Precisamente la señalada pulsión exhibicionista de la pornografía, su anulación de toda posibilidad de completar imaginariamente la escena por parte del espectador, es lo que produce una de las características reacciones ante ella: el hartazgo, ya que oblitera toda actividad mental por parte del espectador o lector. En este sentido, la pornografía, al dar al destinatario todo catalogado, exagerado, mecanizado, apela no a sus facultades mentales, sino directamente a su cuerpo.

Importa, por último, señalar -para que su diferenciación de lo obsceno resulte más precisa- que la perversión en la pornografía, en el fondo, termina anulando ese más allá del placer que es el instinto de muerte y el goce ante él, al presentar los actos perversos explícita y estridentemente, despojándolos de su misterio y de su inquietante carácter de tabúes. Es decir que, si lo erótico es celebratorio, placentero y está asociado al sentimiento amoroso, la pornografía denigra, anula el placer estético, produciendo en quien la recibe una reacción puramente física, ignora toda relación con el amor en favor de una suerte de mecánica corporal aberrante hiperbólica. Acerca de este carácter hiperbólico de lo pornográfico, que encuentra quizá su ejemplo más ilustrativo en los textos del Marqués de Sade y en algunos pasajes de Miller -por momento erótico y obsceno, pero generalmente pornográfico, sobre todo en los libros posteriores a sus *Trópicos*-, no sólo se registra en la exageración de los distintos atributos físicos, sino en la inagotable potencia de los personajes, verdadera caricatura de una imposible vitalidad.

Pero fin, en lo **obsceno** volvemos a reconectarnos con el placer, pero yendo más allá de él, al goce, a lo irrepresentable del sexo. En lo obsceno es donde sexo y muerte se alían para producir el crimen fascinante o la emergencia de las fantasías prohibidas y destructivas que conducen a ese más allá al que tiende todo deseo, en tanto que deseo de suprimir la radical falta-de-ser.

En cuanto al efecto de la escritura obscena, la representación obscena en el lector, se trata de una fascinación compleja, una seducción fatal en tanto se detiene, ya en mostrar lo terrible y el crimen o aludirlo certeramente, dejando como en segundo plano la sexualidad, ya en abordar ésta como rodeada por un halo perverso y prohibido, iluminándola con una luz negra que muestra tanto como escamotea. Por eso, no produce ni placer ni hartazgo, sino una angustiosa atracción, donde lo bello y lo irrepresentable -pero no impensable, pues si a algo

apela lo obsceno es a nuestra fantasía, a nuestra imaginación más secreta para completar la escena- se fusionan en un equilibrio inquietante.

En el sentido en el que lo he definido, lo obsceno es un juego -peligroso, por cierto- con la ausencia, lo no dicho, mejor, lo indecible, el tabú. Ahora bien, aunque lo obsceno, en principio, está indisolublemente asociado con lo sexual, puede también, como en Mallarmé, cuyo caso cité en el apartado III, aludirlo por su absoluta ausencia. En efecto, en el caso del poeta francés, toda su obra es un intento extremo por anular lo sensorial, reprimir el cuerpo, destruir -palabra tan usada por el poeta- lo encarnado para, a partir de dicha anulación, alcanzar un absoluto que, finalmente, coincidirá con la muerte del sentido y del lenguaje, como lo plantea en el *Golpe de dados*. En este sentido, lo obsceno reviste en Mallarmé la forma del crimen que su palabra realiza sobre el principio del placer, para así llegar a esa ausencia mortal del sentido -creo que, al respecto, *La siesta de un fauno* y *El cántico de San Juan* son una ilustración ejemplar. Asimismo, y como también lo señalé, lo obsceno se registra en el nivel del significante, por la destrucción del orden simbólico que cumplen los impulsos semióticos, los cuales operan sobre todo en el aspecto fónico y sintáctico.

Tras las especificaciones anteriores, creo que podemos entrar de lleno en la obra de Pizarnik, a la que, como señalé en el apartado III, conviene enfocar desde dos perspectivas: considerando, por un lado, los textos donde lo obsceno se manifiesta -sus obras en prosa- y por otro, aquéllos donde dicha categoría se enmascara como lo puramente “indecible”, la ausencia: los poemas. Acerca de esta doble perspectiva, advierto que, por las limitaciones del presente trabajo, solamente abordaré en detalle los textos en prosa, limitándome a señalar la manera en que lo obsceno emerge en su poesía.

V

Cuando revisamos las obras en prosa de Pizarnik, advertimos que se las puede separar, en primera instancia, en dos grupos, diferenciados por la manifestación de lo obsceno que les es propia. Por un lado está *La condesa sangrienta* -a la que se ha calificado de ensayo, pero que personalmente interpreto como una sucesión de estampas alrededor de la condesa Báthory, cuya escritura híbrida entre la reflexión y el poema en prosa, sirve fundamentalmente para suscitar una atmósfera de siniestra belleza- donde lo fuera de escena está nombrado, casi conjurado desde la fascinada mirada transgresora de quien levanta apenas el velo del tabú. Por el otro, la pieza teatral *Los poseídos entre lilas* y el texto -luego me referiré a su posible o imposible clasificación genérica- “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, hermanadas por la presencia de un humor que se apoya precisamente en la recurrencia a lo sexual y lo obsceno, por lo cual, lejos de producir gracia a causa de su desfachatez, generan una profunda angustia.

A pesar de su tono diametralmente opuesto y al margen de su manejo de lo obsceno como categoría, creo que uno de los rasgos que hermana a ambos grupos de textos es, precisamente, su casi imposible clasificación genérica. Porque si bien *Los poseídos entre lilas* es una pieza teatral -que podríamos etiquetar de teatro del absurdo-, en realidad resulta irrepresentable, no sólo por dificultades casi insalvables de producción, sino por ese carácter de fuera de escena que la signa. Es decir, entonces, que, al menos dentro de la obra de Pizarnik, parecería que uno de los rasgos del texto obsceno es que su mismo carácter transgresor lo lleva a subvertir esos códigos o instituciones específicamente literarios que son los géneros, llevando su naturaleza subversiva la plano de la configuración discursiva misma. Este rasgo, que por otra parte comparte con los *Cantos de Maldoror,* sobre cuya posible clasificación genérica nadie está del todo convencido, pues mientras tradicionalmente la crítica los ha incluido, sin mayores precisiones, dentro de la poesía, un ensayista de la talla de Maurice Blanchot los entiende como una novela- creo que permite inferir otro rasgo propio del texto obsceno que

resulta perfectamente coherente con la definición de dicha categoría que he propuesto en el presente estudio: su experimentalidad. Asimismo, ese carácter discursivamente transgresor demostraría, desde otro ángulo, un tema largamente debatido en los escritos teóricos sobre literatura: la imposibilidad de considerar separadamente los aspectos lingüístico-formales y los contenidos de una obra literaria. En efecto, tanto como los contenidos que trae a la escena de la escritura este tipo de textos no obedecen a convenciones de representación, por ser lo oculto, lo excéntrico, el discurso que los asume también se pone, en uno o varios niveles, fuera de la norma, experimentando con las posibilidades del decir en todos sus sentidos.

Desde el punto de vista cronológico, el primero de los textos en prosa que me propongo tratar es *La condesa sangrienta*, originariamente publicado en 1965 en la revista mexicana *Diálogos*, después en la revista argentina *Testigo* y por fin editada en forma de libro en 1971 con títulos ligeramente diferentes.[17] Como decía en el párrafo anterior, creo que considerarlo un ensayo es básicamente erróneo, pues si bien se presenta como un conjunto de notas sobre el libro de Valentine Penrose *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante*, donde se relata la historia de este equivalente femenino de Gilles de Rais, la escritura de Pizarnik va mucho más allá del mero comentario, para armar un texto donde, al margen de la elogiosa referencia al libro de Penrose que lo abre, la autora construye un orbe de ficción en el que se suscitan imágenes estremecedoras que articulan, más allá de su posible sustrato real, las fantasías más perturbadoras relativas a la alianza entre sexo y muerte.

A diferencia del momento en que escribí la primera versión del presente estudio, ahora sí he podido consultar el libro de Valentine Penrose[18] y, curiosamente, su lectura confirma mi intuición original de que, en el fondo, lo decisivo en el texto de Alejandra Pizarnik, lo que le confiere su seducción aterradora y su alto nivel literario, es la peculiar articulación que su

---

[17] Pizarnik, Alejandra: "La libertad absoluta y el horror" *Diálogos,* I-5 julio-agosto 1965: 46-51; "La condesa sangrienta", *Testigo 1*(1966): 55-63; *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Aquarius, 1971.

[18] Valentine Penrose. *La condesa sangrienta.* Barcelona: Siruela/Bolsillo, 1996

escritura hace del material tomado de Penrose. Porque si prácticamente ninguna de las imágenes espeluznantes, ninguna de las palabras, son de Pizarnik -hecho que daría una respuesta negativa a la pregunta que me formulaba, en la primera versión de este estudio, acerca de qué elementos habría aportado la imaginación obscena de la poeta argentina al texto de Penrose-, lo que en cambio resulta absolutamente propio es su sobrecogedor efecto de lectura.

Efectivamente, cuando leemos el libro de Penrose -que, por bien escrito que esté, debo confesar que me resultó mucho menos admirable que a Pizarnik, tal vez por haber accedido a él tras conocer el de la escritora argentina- adoptamos la consabida combinación de interés, distancia, curiosidad, seducción y repugnancia mezcladas que puede generar el relato de un caso clínico de crueldad como es el de la histórica condesa húngara. Y nada más.

En cambio, ante el texto de Pizarnik -organizado en una especie de introducción en la que se alude elogiosamente al libro de Penrose y once fragmentos titulados y precedidos por citas-, quedamos literalmente fascinados, implicados subjetivamente de una manera compleja, pues si, por un lado, sentimos repulsión por el horror de lo descripto y, en consecuencia, deseos de suspender la lectura, por el otro no podemos dejar de leer a causa de la profunda seducción que tales imágenes certera y económicamente sugeridas ejercen sobre nosotros. Porque la autora ha sido capaz, manteniéndose al margen tanto de lo erótico como de lo pornográfico y utilizando una prosa de singular severidad y pudor en cuanto a lo sexual, suscitar lo obsceno en un juego de ocultamientos y revelaciones que despierta la imaginación del lector, conectándolo con las secretas zonas que están más allá del principio del placer y donde, como ya lo he dicho, se inscribe lo inarticulable del goce.

Señalada esta diferencia radical respecto de su texto de origen, veamos de qué recursos lingüísticos y estructurales se vale Pizarnik para producir semejante efecto perturbador en el lector.

Acerca de lo lingüístico, ya señalé la austeridad de su prosa, en el sentido de que está marcada por una economía extrema en las descripciones, así como por una articulación fragmentaria. Dicha economía rigurosa le permite, simultáneamente, despertar las fantasías del lector, quien completa con sus propias imágenes inconscientes los datos precisos y sabiamente seleccionados que la poeta saca del texto de Penrose y producir un potenciado efecto de intensificación cuando hace mínimamente menos elíptica la prosa. Me parece que ambos efectos se perciben con toda claridad en los ejemplos que cito a continuación, el primero perteneciente al primer fragmento del libro -*La virgen de hierro*- y el segundo al tercer apartado, *La jaula mortal*:

> Para que la "Virgen" entre en acción es preciso tocar algunas piedras preciosas de su collar. Responde inmediatamente con horribles sonidos mecánicos y muy lentamente alza los blancos brazos para que se cierren en perfecto abrazo sobre lo que esté cerca de ella -en este caso una muchacha. La autómata la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos igualmente bellos. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos. (13-14)

> No siempre la dama permanecía ociosa en tanto los demás se afanaban y trabajaban en torno de ella. A veces colaboraba, y entonces, con gran ímpetu, arrancaba la carne -en los lugares más sensibles- mediante pequeñas pinzas de plata, hundía agujas, cortaba la piel de entre los dedos, aplicaba a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojecidas al fuego... (26)

Un segundo rasgo de lenguaje reside en que, frente al laconismo casi excesivo demostrado para describir a las otras figuras, la de Erzébet merece diversos adjetivos y calificaciones que la convierten en una figura de impresionante relieve. Al respecto, si bien la

condesa es la protagonista de los sucesivos cuadros, lo cual justifica el mencionado relieve, las restantes figuras -no las llamo "personajes" pues están vistas enteramente desde afuera y sin relieve psicológico alguno- apenas merecen, cuando se les concede, la identificación del nombre propio. Volviendo a la condesa, se nos habla reiteradamente de su belleza, su palidez, sus cabellos "del color suntuoso de los cuervos", sus vestidos blancos teñidos de rojo por la sangre de las adolescentes supliciadas, su silencio, su alternancia entre la impasibilidad melancólica más absoluta y el frenesí al que la arrojan sus orgías de sangre y sufrimiento ajeno. Dicho realce, por fin, alcanza su punto culminante en el fragmento cuarto, *Torturas clásicas*, donde, tras identificársela con la muerte de las viejas alegorías, se realiza la latente articulación entre sexualidad y muerte que, hasta el momento, se ha mantenido como un contenido implícito, pero que aquí emerge plenamente, realizando en la escritura la asociación de los principios de Eros y Thanatos ocultos en el inconsciente. En este punto, entonces, es donde lo obsceno se configura definitivamente en el libro, rigiendo su desarrollo y dominando como contenido articulado la imaginería del texto. Acerca de esta "imaginería" -que como dije proviene directamente de Penrose-, una vez que explique los recursos estructurales de que se vale Pizarnik para generar lo obsceno en sus textos, me detendré en la otra imagen básica que lo organiza: la de la dama sombría contemplándose interminablemente en el espejo de la melancolía.

Desde el punto de vista estructural, no es gratuito que los tres primeros fragmentos de libro -*La virgen de hierro, Muerte por agua* y *La jaula mortal*- estén narrados en presente y se dispongan, más que como narraciones, como escenas a contemplar. Porque en los tres, quien contempla las diferentes formas de tortura es precisamente la condesa inmóvil, ante el teatro real de su propio goce. Al presentarlas así, lo que la autora consigue es anular la distancia que impone el pretérito respecto de la situación y el personaje presentados, haciéndonos coincidir con la mirada de la condesa. Esta estrategia textual, sutilmente graduada por Pizarnik, le hace

compartir esa mirada obscena al lector, ponerse en el lugar de la condesa, logrando así reactivar sus propias fantasías imaginarias.

Ahora bien, este recurso tendiente a identificarnos con la mirada de la dama sombría, está graduado con llamativa precisión: en el primer episodio, dicha coincidencia es total: vemos lo que ella ve, fascinándonos con el espectáculo horrible y despojado de todo énfasis que su laconismo ofrece a nuestra capacidad personal de proyectar todos los detalles ausentes; en el segundo, ya producida dicha identificación, se nos permite “ver” a la condesa actuando -muerde y clava agujas a sus víctimas-, para luego remitírsenos a su mirada demente. De esta manera se nos ubica como espectadores dobles: de la condesa, por un lado -que en el primer fragmentos hemos sido nosotros por coincidencia de mirada-, del suplicio que suscita y ve, por el otro. Por fin, en el tercero, somos solamente espectadores de las acciones de la condesa pues, como se dice, la dama recibe impasible la sangre del sacrificio “con los ojos puestos en ningún lado” (pág. 22), en un vaciamiento de la mirada asesina, la cual se transfiere al lector.

A partir de tal gradación de estrategias textuales y cuando se ha logrado plenamente la complicidad de la mirada perversa, es posible el distanciamiento del relato, que rige los fragmentos que siguen, con sus marcas de separación temporal y espacial, pues ya estamos capturados en la mirada criminal y lo obsceno no aparece como algo de otro, sino como nuestra cosa -*mea res agitur*. Justamente esa identificación es la garantía última del verdadero efecto obsceno del texto.

En otro sentido, el tema de la mirada se retomará, ya no a partir de una estrategia textual, sino de su plasmación en una imagen de singular imantación y profundo significado: la de la condesa Bathory contemplándose en el espejo de la melancolía, según dije, más aún, viviendo dentro de él pues, como señala al autora, la condesa es una de esas criaturas “que habitan en los fríos espejos” (pág. 44).

Al respecto, la teoría lacaniana del estadio del espejo, durante el cual se constituye el campo de lo imaginario, ilumina esa imagen central del texto. Según lo establece el psicoanalista francés, durante dicho período presimbólico -es decir, anterior a la adquisición del lenguaje como ley del padre- el yo, todavía no constituido como sujeto, está capturado en la fascinación ante su propio cuerpo reflejado, al cual no distingue del cuerpo del otro -la madre, los otros niños-, pues mantiene con él una relación dual, de indistinción. Pero igualmente duales son los sentimientos respecto del cuerpo del otro: en un sentido, el yo está fascinado por él, pero en otro desarrolla una agresividad extrema, una hostilidad primordial ante ese extraño especular que está en su propio espacio al mismo tiempo que él. De esto surge una inevitable pulsión agresiva, de muerte, que puede formularse como la opción "o ella o yo". En este campo donde conviven y se identifican Eros y Thanatos -fascinación y hostilidad- es donde la condesa está capturada y, así, su placer sólo puede surgir de la agresión extrema al otro -significativamente, "la otra", pues una de las consecuencias de la fijación en el estadio del espejo, además del sadismo, es la homosexualidad-; su deseo, ser el deseo del otro, pero como destrucción de ese otro.

Acerca de la incapacidad de distinguir entre el propio cuerpo y el del otro, uno de los ejemplos más claros que nos ofrece le texto es el de las agresiones de la dama fatídica a sus servidoras al sentir dolor en su propio cuerpo: "*Cuando, vencida por sus terribles jaquecas, debía quedarse en cama, les mordía los hombros* {se refiere a sus sirvientas} *y masticaba los trozos de carne que había podido extraer. Mágicamente, los alaridos de las muchachas le calmaban los dolores*" (pág. 40).

En cuanto al hecho de que el individuo fijado en el estadio del espejo sólo pueda experimentar placer a partir del sufrimiento ajeno, el libro entero es muestra de ello y de la sustitución del erotismo por la obscenidad perversa, del placer por el goce letal.

Por ultimo, como indicación final de dicha fijación preedípica, el texto también señala explícitamente el no acceso de la condesa al orden del lenguaje, pues subraya reiteradamente el silencio de la mujer, su incapacidad de hablar. Esa ausencia de palabras se sustituye por gritos y gruñidos.

La captura, entonces, en el orden de lo imaginario, en el estadio especular, es la causalidad última de su crueldad extrema asociada al goce sexual, de su homosexualidad, su mutismo, su "melancolía", su identificación con la muerte: "Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero, ¿quién es la muerte? Es la dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory" (28-29).

Pero dicha fijación también es la causa de la cualidad obscena del texto, que actualiza todas las imágenes locas de dicho estadio, condensándolas arquetípicamente en la dama que es la muerte y el espejo porque es el deseo perverso del cuerpo del otro, de la madre, el fantasma preedípico casi desenmascarado, la intolerable exhibición del tabú, que está más allá de la expresión por ser previo al lenguaje.

Es decir, entonces, que el goce obsceno surge, en este libro, como consecuencia de la plasmación textual de la mirada y las fantasías propias del campo de lo imaginario llevadas a su grado extremo, como consecuencia de la representación o mímesis. Sin embargo, su incidencia sobre el lenguaje no es directa, en el sentido de infringir el funcionamiento mismo de lo simbólico. En cambio, en los otros textos, la irrupción de lo imaginario, lo semiótico según la caracterización de Julia Kristeva, se da en el nivel mismo del significante, alterando y destruyendo lo simbólico, con lo cual el goce pasa a inscribirse, no en el nivel de la representación imaginaria, sino en el de la lengua, como campo de transgresión de los impulsos exteriores a ella.

En este sentido, si a *La condesa sangrienta* podemos considerarla un ejemplo de imaginación obscena, asociado, por ende a experiencias literarias como las de un Bataille, un Lautréamont, los textos en prosa publicados póstumamente son ejemplificadores de la transgresión del orden del significante, a través del juego con la sustancia fónica, que estalla más allá de la represión, como en la escritura de un Artaud o, entre nosotros -si bien con diferencias- un Girondo.

Antes de pasar a su análisis, sin embargo, quisiera referirme a una coincidencia apuntada por Cobo Borda en su artículo de homenaje a Alejandra Pizarnik antes citado, entre este libro y *62 modelo para armar* de Julio Cortázar, así como a la lectura que la poeta hizo de uno de los cuentos fundamentales del narrador, "El otro cielo", donde la figura clave, precisamente, es la de Lautréamont.

Me permito disentir con un crítico tan lúcido como Cobo Borda respecto de su opinión de que dichas coincidencias resultan perturbadoras por reunir a dos creadores de órbitas tan disímiles como ambos. Personalmente creo que entre ellos -al menos hasta un cierto punto de la trayectoria cortazariana- hay una profunda similitud en cuanto a su concepción transgresora de la práctica literaria, relacionada con la línea de escritores dentro de la cual se inscriben. Tanto Alejandra Pizarnik como Julio Cortázar recogieron la herencia literaria de los poetas malditos y de las búsquedas de los surrealistas, articulando según su propia práctica la impronta de ruptura y de apertura hacia lo fuera de escena explorado por ellos.

Si en Pizarnik, como lo he dicho, lo obsceno se inscribe doblemente en sus textos -como representación de figuras y fantasías propias del orden de lo imaginario y como destrucción de lo simbólico en el nivel del significante- también en Cortázar encontramos, con lógicas diferencias, ambas modalidades del goce: por un lado, en relatos como "El otro cielo", "Bestiario", "Casa tomada" y aquellos que desarrollan directamente el tema del doble -también presente como contenido central en la poesía de Pizarnik-, a partir de la asociación de la otra

instancia del yo con el sexo y la muerte; en los fragmentos en *glíglico* de *Rayuela,* como transgresión directa del orden del significante. En este sentido, que ambos hayan abordado a la Condesa Báthory desde sus respectivas escrituras, no es demasiado extraño; tampoco, en tanto su clave oculta es Lautréamont, que la lectura más lúcida de "El otro cielo" haya sido de Pizarnik.[19] Lo que ocurre, en el fondo, es que los dos creadores hablaban de lo mismo: lo que está fuera de la escena de la escritura, de la conciencia.

VI

En el apartado anterior, señalaba la diferencia en cuanto al tipo de transgresión que representan los textos en prosa incluidos en *Textos de Sombra y últimos poemas* respecto del libro consagrado a la condesa Báthory.

Tanto en la pieza teatral como en el conjunto de textos reunidos bajo el título general "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa", la subversión, la apertura a la otra escena, se da casi directamente en el nivel del significante -y digo "casi" pues la pieza teatral todavía recurre a la representación, por dislocada que sea, de personajes y situaciones- a través de la manipulación y el juego con sus posibilidades fónicas para que estalle el sustrato sexual enmascarado en las palabras mismas. A este respecto, hay una cita de "La bucanera..." que demuestra hasta qué punto la poeta era consciente de la profunda vinculación entre sexualidad y lenguaje y que señala como razón última de su peculiar trabajo sobre el lenguaje realizado en estos textos, la exploración de ese campo interdicto, pero que sostiene el orden entero de lo simbólico y el sujeto:

> "Conocer el volcán velorio de una lengua equivale a ponerla en erección o más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el

[19] Alejandra Pizarnik. "Nota sobre un cuento de Cortázar: El otro cielo" en: AA.VV.: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968.

> culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores -dijo el Dr. Flor de Edipo Chú" (172).

Ahora bien, entre estos textos, al margen de la señalada, hay otra diferencia importante, que se relaciona con el tono: mientras *Los poseídos entre lilas* tiene un tono predominante de desolación, en parte puntuado por momentos de humor, "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" lleva al extremo un humor corrosivo y deliberado que, junto con la experimentación en el nivel del significante, es su marca más característica. Como veremos más adelante, dicho humorismo está despojado de toda alegría y tiene, básicamente, un carácter siniestro por su impronta transgresora y destructiva, no sólo de la lengua misma, sino de la cultura en general.

Por tales diferencias, me parece necesario analizarlos individualmente, para luego poner las conclusiones de dicho análisis en relación con la poesía de Alejandra Pizarnik.

Lo primero que me parece importante señalar acerca de la pieza teatral es que se trata del primer texto donde el manejo de la imaginación obscena se asume como "propio", pues los personajes no son, como en el caso de *La condesa sangrienta*, ni una realidad histórica, ni el producto de otra imaginación que le acuerda su fascinación relacionada con la sexualidad y el goce. En la pieza, a pesar de los pastiches literario-culturales -notorios en la descripción de la escenografía y del vestuario delirantes, que cita desde Keats hasta Leonardo-, personajes, situaciones y palabras se presentan como producto del imaginario del sujeto textual.

Asimismo, esta articulación más personal de lo obsceno no recurre a la fascinación y el horror del crimen, al sadismo extremo y demente como clave, sino que aborda una forma a la vez menos abismal y más explícita de la sexualidad, vinculándola, además, con la carencia metafísica y la experiencia del fracaso en la instancia del decir o poetizar. Precisamente este último aspecto -la relación entre sexualidad y práctica poética- es lo que permite realizar una relectura, desde sus textos obscenos, de la poesía de Pizarnik, en especial porque *Los poseídos*

entre lilas, a posteriori se convierte en el último poema de su libro *El infierno musical*, con la siguiente característica: al margen de la evidente y necesaria transformación discursiva -del discurso teatral al poético- el poema implica la anulación de lo obsceno, así como de los momentos de humor que aparecen en el texto teatral. Dicho trabajo de "limpieza" del discurso al trasladarlo a la clave poética, confirmaría un aspecto que señalé al caracterizar la peculiar forma de obscenidad presente en la poesía de Mallarmé: la de la represión y la ausencia, represión y ausencia que, sin embargo, mantienen la vinculación con su origen sexual transformado en misterio radical del texto poético.

Con esta lectura, sin embargo, no pretendo decir algo tan vulgar como que todos los poemas de Pizarnik sean versiones ulteriores de textos en prosa donde se articula explícitamente lo sexual, sino que el caso concreto de *Los poseídos entre lilas*, desde mi punto de vista, trae a la escena de la escritura lo que intuimos -o yo intuyo- como operatoria fundamental de su práctica poética, en virtud de la peculiar seducción que esa "ausencia" semántica sobre la que se arman sus poemas ejerce sobre el lector. Seducción que, como en Mallarmé, percibo claramente relacionada con el enmascaramiento de lo fuera de escena.

Volviendo ahora al texto teatral -cuyo análisis detallado no me parece necesario realizar a los efectos del tipo de enfoque que me he propuesto en este trabajo-, lo más interesante en él es que sugiera la idea de una teatralización del inconsciente, donde a partir de una escena básicamente pautada por la sexualidad -desde los elementos escenográficos hasta los personajes (Macho, Futerina), pasando por las palabras y las situaciones- la subjetividad encarnada en Segismunda (con su doble alusión a Freud y al Segismundo de Calderón), pero desdoblada en sus diversas voces -los otros cinco personajes-, va articulando ciertas afirmaciones y preguntas fundamentales acerca de la carencia radical, la falta-de-ser. En este sentido lo obsceno aparece como sustento esencial del drama de la subjetividad tematizado tanto aquí como en los poemas: la soledad, la división del yo, la erotización de la práctica

poética, entendida como única vida y vía posible, el silencio como destino final. Asimismo, si según esta "escenificación" los temas centrales de la poesía de Pizarnik emergen de la sexualidad poéticamente dejada fuera de la escena, el humor, la grosería, lo vulgar, aparecen como contracanto y condición de posibilidad del tono elevado, estilizado, dramático y por momentos solemne de su poesía. Y ya que he mencionado el humor, aclaro que ya aquí éste tiene algo de la tonalidad siniestra que adquirirá en el último texto en prosa, "La bucanera...", pero sólo algo, pues le falta la ferocidad y la pulsión destructiva que allí lo caracterizan, su vulgaridad estridente y transgresora. Aquí, y al margen de su relación central y ya señalada con la sexualidad, está marcado por cierta puerilidad, acorde con el manejo de elementos infantiles a que se recurre: muebles de niño, muñecas, juegos, juguetes, personajes montados en triciclos -pero eróticos-, referencias a maestras de primer grado.

Es decir que, en este texto, lo obsceno aparece en un doble nivel: por un lado, encarnado en imágenes -los personajes que se desdoblan de un yo central, Segismunda, los elementos incluidos en la escena, las situaciones, las fantasías sexuales representadas en las parejas "*como de juguete practicando el acto genésico*" (pág. 99)-, por otro, en el nivel del lenguaje, a través de la recurrencia a palabras obscenas y groserías que se entretejen en el diálogo. Es decir que lo obsceno está mostrado -orden de la mirada- y dicho -orden del decir. Pero también, y por primera vez, aparecen imágenes asociadas a la etapa anal -la muñeca que cubre de excrementos a Car, los féretros-inodoros que adornan la izquierda del proscenio-, lo cual coadyuva para darnos la idea de un estadio ya no puramente preedípico de la sexualidad, que coincide con el abierto acceso de los personajes al orden simbólico, los cuales hablan sin cesar, aunque no sea más que para señalar su imposibilidad de decir. Así se ve en aquellos fragmentos del texto que la escritora convirtió en el poema de igual título, uno de los cuales -quizás el más significativo- he transcripto en segundo término en el apartado I del presente trabajo y en este final de parlamento de Segismunda: "*Estoy hablando o, mejor dicho, estoy*

escribiendo con la voz. Es lo que tengo: la caligrafía de las sombras como herencia" (pág. 116).

Por otra parte, y en lo referente a la correlación señalada entre sexualidad y falta-de-ser, hay una aparente voluntad de desplazar lo obsceno, a pesar de mostrarlo, en favor de destacar la carencia metafísica, como se ve en este otro parlamento de Segismunda:

> La obscenidad no existe. Existe la herida. el hombre presenta en sí mismo una herida que desgarra todo lo que él vive, y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida. (102)

Sin embargo, dicho énfasis desplazado, lejos de restringir el efecto de lo obsceno, termina resaltando su carácter transgresor, pues sus irrupciones, dentro de la buscada dominante metafísica, se perciben con mayor disonancia. En este sentido, el lugar a la vez excéntrico pero fundamental de los elementos sexuales "obscenos" recuerda, analógicamente, el de la sexualidad como fondo donde se recorta el crimen en *La condesa sangrienta*.

Pasando, por último, a "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa", se trata, como indiqué antes, del conjunto de textos -pues el título reúne veintitrés fragmentos de variada extensión pero casi idéntica escritura en cuanto a sus procedimientos textuales- donde lo obsceno cambia de nivel para, dejando de lado la representación, instalarse de lleno en el significante, rompiendo el orden de lo simbólico a partir de la irrupción de la xorá semiótica propia de lo imaginario, según la interpretación de Julia Kristeva en su lectura de la obra de Mallarmé y Lautréamont.

En este sentido, si *La condesa sangrienta* es un libro donde lo obsceno se articula a partir de la mirada y la imagen, pero recurriendo sobre todo a una exhibición sugerente, que apela a las fantasías imaginarias del lector para completar las escenas, en "La bucanera..." se

dice lo obsceno, repitiéndose casi hasta el vértigo el procedimiento de autoengendramiento de las palabras a partir de la sustancia fónica, en un juego desaforado y agotador.

Pocos textos tan pasmosamente monótonos como éste, pero, por ello mismo, más ejemplares de esa "compulsión a la repetición" que con tanta sagacidad identificó Freud como una de las manifestaciones de la pulsión de muerte; pocos textos tan reiterativamente transgresores, tan obscenamente empeñados en nombrar lo prohibido, sacar de las diversas cristalizaciones culturales del orden simbólico las escasa palabras "locas" de lo imaginario, pulverizar y demoler, a partir de una misma pulsión, la máscara de lo consciente. Pero eso, también, no puede sino hacernos recordar la metáfora lacaniana del inconsciente como una cinta de calculadora que gira y gira sin cesar, diciendo siempre lo mismo. Y ¿qué dicen los textos de "La bucanera..."? Dicen sexo, sexo omnipresente y obsesivamente nombrado.

Vale decir, entonces, que la lógica que los rige es esencialmente metonímica, un frenético deslizarse de un significante al otro diciendo parcialmente lo prohibido y alterando hasta el cuerpo mismo de las palabras en ese afán de capturar y mostrar lo fuera de escena. Acerca de este último, ya me referí a su vinculación con la escritura de un Artaud, un Girondo o un Joyce, sólo que el procedimiento está combinado, en Pizarnik, con un humor siniestro ausente en los tres escritores.

Como ya he señalado, en el apartado anterior, los rasgos fundamentales de esta variedad del humor, no los repetiré aquí, pero agrego que a ellos debe sumarse el efecto que produce el constante juego con las referencias culturales -tantas que llevaría tantas páginas como tiene este ensayo hacer un relevo de ellas, pues prácticamente todo el texto es un mosaico de citas. Justamente en relación con la parodia intertextual que encierra es como se percibe el doble nivel de transgresión de lo simbólico que implica "La bucanera...", ya que además de destruir su primera instancia de articulación -el lenguaje-, pulveriza su instancia superior de configuración: los monumentos culturales.

Y a partir de dicho horadamiento y recomposición se filtra, impregnándolo todo, lo obsceno, en una demostración siniestra por reveladora –"*La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres"*- de que no hay "palabra inocente", esa palabra inocente cuya búsqueda la poeta emprendió casi desde el comienzo de su práctica, pero a la que nombró como meta de su quehacer en el conocido poema "Los trabajos y las noches" de su libro homónimo:

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente (Pizarnik, 1965:25)

Esta última conclusión nos lleva a un resultado que radicaliza aún más lo percibido en su pieza teatral, pues después de la lectura de "La bucanera..." sentimos que detrás de toda palabra, en sus intersticios, en su configuración misma, está el deseo, la sexualidad, lo obsceno y que toda práctica que no lo deje filtrarse, todo quehacer cultural que lo reprima, es una contribución a ese "malestar de la cultura" que señalo Freud y en cuyas antípodas se encuentra el goce creador, como insostenible tarea de destrucción y muerte de un orden.

Volviendo ahora al procedimiento específico del que se vale el sujeto textual para su tarea de destrucción y horadamiento de lo simbólico, creo que es importante caracterizarlo y distinguirlo respecto del propio de Mallarmé, por un lado, y de la escritura automática y el recurso al azar objetivo de los surrealistas, con la cual presenta ciertas similitudes, por el otro.

También, indicar sus coincidencias y diferencias con la mecánica de escritura propia de dos autores con los cuales la asocié: Antonin Artaud y Oliverio Girondo.

Respecto de Mallarmé, si bien el efecto de destrucción es similar, el procedimiento es radicalmente diferente -pero sólo en los textos en prosa de la autora, ya que en sus poemas hay profundas similitudes en el manejo del espacio textual y de la sustancia fónica. Mientras el autor francés destruye la sintaxis y maneja grupos fónicos semióticamente investido, pero sin aludir directamente en ningún momento a lo sexual, Pizarnik respeta escrupulosamente la sintaxis y sus juegos fónicos descubren constantemente lo sexual, inscribiéndolo en las palabras. En ese sentido, más que a nadie se acerca a las rupturas y reordenamientos de Girondo en su sobrecogedor libro final *En la masmédula*, sólo que su tonalidad humorística e irreverente se acerca más a la de los *Veinte poemas de amor para ser leídos en el tranvía* o *Espantapájaros*, si bien con una dominante siniestra ausente de ambos libros en razón del mismo material obsceno que maneja. Al respecto -siempre continuando la comparación con Girondo- si recordamos la definición global que he dado de lo obsceno en el apartado IV, creo que queda más claro el carácter celebratorio del humor girondiano, en virtud de la impronta vital, erótica, manejada en ambos libros.

En cuanto a Artaud, cuya cercanía a la búsqueda de Girondo se ha señalado muchas veces, también está en relación de similitud -por la manipulación del lenguaje corporalmente investido- y de diferencia -por la ausencia de humor y la angustia desesperada que transmite- con los textos de la autora.

Señalé, también, que es necesario poner en correlación los procedimientos textuales de Pizarnik con la escritura automática del surrealismo, como camino para encontrar, a través del azar objetivo, esa superrealidad donde sujeto y objeto se anulan como oposición. Al respecto, no sólo es necesario hacerlo por cierta similitud con dicho recurso, sin por una alusión concreta y paródica de la escritora, en el último de los fragmentos del texto: “¡Qué damnación este

oficio de escribir! Una se abandona al alazán objetivo, y nada. Una no se abandona, y también nada" (214).

Sin duda, hay un cierto parentesco entre ese entregarse al puro juego con la materia verbal practicado por Pizarnik y el realizado por los surrealistas, pero como lo señala Enrique Pezzoni en una entrevista[20], en la escritora argentina hay, como rasgo específico, una suerte de "vigilancia" constante dentro de su delirio, que la distingue de los ejemplos más prototípicos del surrealismo. También, agregaría yo, una deliberación en lograr la emergencia de lo obsceno. Al respecto, ello se ve muy claramente en ciertas asociaciones que se perciben "forzadas" y que infaliblemente apuntan al surgimiento de lo obsceno, frente a otras, no directamente vinculadas a esta instancia, que por el contrario parecen fluir con una facilidad admirable del dinamismo fónico del lenguaje. Como ejemplo del primer caso, cito el siguiente fragmento:

> -pensó Tote mientas Joerecto le explicitaba, gestualmente y callando, el propósito de que susodicho ingresara en el aula magna de la Totedeseante que tentaba con la su lengua que, rosada pavlova, rubricaba ruborosa la cosa, ruborezándole a la cosa, rubricabalgando a su dulce amigo en sube y baja, en ranúnculo de hojas estremecidas como las vivas hojas de su nueva Poética que Joe Supererguido palpa delicadamente, trata de abrir, que lo abra, lo abrió, fue en el fondo del pozo del jardín, al final de Estagirita me abren la rosa, sípijoe, másjoe, todavía más, y ¡oh! (150)

Como ejemplo del segundo, el que sigue:

> Cuando Coco Panel afrontó al malón con pigmón amotinado sin tino, ella agitó sorcieramente sus aretes, heredados de un espléndido cretino -Pietro Aretino- con el propósito de deslumbrar a la pigmeada plebeyuna que

[20] Ana Calabrese. "Alejandra Pizarnik: invitada a ir nada más que hasta el fondo" en: *El Porteño*. Buenos Aires., enero 1983.

> chillaba como cuando en Pernambuco trabé el trabuco del oso que se comió
> mi ossobuco (214-215)

VII

He llegado así al final de mi análisis de la presencia y significación de lo obsceno en los textos en prosa de Pizarnik.

Creo que a lo largo de él han ido surgiendo conclusiones respecto de sus diversas manifestaciones y su significado dentro de su obra en general, que conviene recapitular ahora, con el fin de que se redondee mi lectura.

Ante todo, si comparamos los tres textos analizados tomando en cuenta su ordenamiento cronológico -de acuerdo con su fecha de edición, en el caso de *La condesa sangrienta* y de la datación por parte de las compiladoras en el de los dos textos póstumos- advertimos que se va produciendo una progresiva asunción, por parte del sujeto textual, de la palabra obscena, así como un significativo cambio de nivel y de tono en su articulación de dicha categoría.

Así, en *La condesa sangrienta* advertimos una apropiación de formas de la imaginación obscena de otro -la condesa Báthory histórica, Valentine Penrose-, articuladas sobre la mirada y la representación. Asimismo, la ecuación sexualidad-muerte se da en su forma más extrema de goce perverso, poniéndose el acento a tal punto en la muerte, que el sexo, si bien se mantiene como referente básico, no aparece representado por medio de imágenes.

En *Los poseídos entre lilas* el sujeto textual asume como imágenes propias la formas de lo obsceno presentadas y éstas se articulan directamente con la falta-de-ser, la carencia metafísica, presentándose como su sustrato. Asimismo, frente a la dominante de imágenes obscenas perceptible en el libro anterior, emerge también un obsceno dicho que señala al texto teatral como una instancia intermedia entre aquél y el que le sigue.

Por fin, en “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, lo obsceno abandona la representación para emerger como lo dicho en el nivel del significante, subvirtiendo el orden simbólico -la lengua, la cultura-, con lo cual la ecuación sexo-muerte se registra en el lenguaje mismo.

Esta última manifestación permite releer la totalidad de su poesía -que casi sin excepciones elude lo “fuera de escena” en sentido sexual- como enmascaramiento de lo obsceno, que desde su ausencia le confiere a sus poemas esa peculiar seducción a la que los críticos tantas veces han aludido. Pero también, cuando ponemos esta práctica de la prosa en relación con su famosa definición de la poesía -“La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad” (Pizarnik, 1968c: 67) -, podemos leer como poesía en sentido extremo estos textos estremecedores, que no sólo reclaman, en general, una legitimidad diferente -la de la transgresión-, sino una nueva legitimidad específica de la palabra femenina, de lo que puede decir una mujer.

* * *

SEGUNDA ENTRADA

UNA ESTÉTICA DEL DESECHO[*]

Que me dejen con mi voz nueva, desconocida
ALEJANDRA PIZARNIK

I

Un libro, ante todo, es un objeto para leer, un modelo que podemos armar desde muy diversos lugares, a partir de distintos presupuestos o deseos, a contrapelo o a contraluz, con él o contra él, como un producto o una producción, recortándolo en algún sentido o tomándolo al pie de la letra de su topología, como un desafío o una confirmación.

A *Textos de Sombra y últimos poemas*, compilación póstuma de textos de Alejandra Pizarnik, nunca lo leí críticamente como un libro autónomo: he leído su pieza teatral *Los poseídos entre lilas* desde las marcas de su irrepresentabilidad espectacular[21]; he leído "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" en relación con el texto anterior y con *La condesa sangrienta* a partir de la categoría de lo obsceno[22]; he leído, por fin, varios de sus poemas deteniéndome en sus condiciones específicas de producción y en los nexos de intertextualidad interna que establecen con otros poemas y libros de Pizarnik (Piña, 1991), pero nunca lo leí como libro porque pensaba que no se lo podía leer así. Y sin embargo... Ese "sin embargo", que se presenta como un desafío y una ruptura de las lecturas anteriores, es precisamente aquello de lo que quiero dar cuenta aquí.

---

[*] Este artículo se publicó originariamente en Inés Azar (ed.): *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich* . Washington D.C., OAS, 1994. págs. 333-340

[21] Cristina Piña. "Obscenidad y teatralización del inconsciente en "Los poseídos entre lilas" de Alejandra Pizarnik" ponencia presentada a las II Jornadas de Teatro Latinoamericano y Argentino (1989). Reproducida con correcciones en el presente libro

[22] Cristina Piña: "La palabra obscena" en: *Alejandra Pizarnik/ Violeta Parra - Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios/5.* Madrid, mayo de 1990. Reproducido con correcciones en el presente libro

Lo lógico sería que un libro donde la mano del autor no ha intervenido en ese segundo momento capital de su escritura que es la disposición interna de los textos, su continuidad y su escansión, tuviera algo de “fondo de gaveta”, de la precaria torpeza de la improvisación, del encuentro fortuito -más o menos feliz, más o menos desgraciado- de cuerpos textuales en un espacio adventicio. Sobre todo, si ese autor es alguien tan obsesivamente atento a la articulación interna de sus libros como lo era Pizarnik, mallarmeanamente pendiente de la resonancia que cada palabra tiene al ponerse en contacto con las otras, de cada texto respecto de los otros que compartían su mismo espacio en el libro, como lo dice memorablemente Ivonne Bordelois en el texto en el que, muchos años atrás y a raíz de mi redacción de su biografía, sintetizó la amistad que la unió con ella:

> “Cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. Las palabras se volvían animales peligrosos, huidizos, erizados de connotaciones o asonancias involuntarias, súbitamente dispersos o excesivamente condensados, crípticos. Se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana.” (Piña, 1992: 119)

Lo lógico sería que si, además, el libro reúne prosa y verso y teatro escritos a lo largo de diez años, dichas disonancias en cuanto a la textualidad negaran su misma condición de libro e impidieran su lectura como tal. Porque, qué es un **libro** (o mejor, **libro de**, ya que mientras hablamos de un **libro de** poemas, cuentos, miscelánea, ensayos, infaliblemente decimos novela o pieza teatral o, en el otro extremo, antología); sí, qué es un **libro de** sino un cuerpo textual específico donde la significación se configura a partir del corte y la articulación de una secuencia de textos heterogéneos en el tiempo, en sus condiciones de producción, incluso en su textualidad, y en el cual, sin embargo, se traza una peculiar forma de

homogeneidad espacial u objetal. Homogeneidad diferencial, por cierto, construida en un *a posteriori* de la producción para ser recibida como tal y que apela a la unidad del espacio, del objeto, para erigirse en unitario, explotando las posibles similitudes entre sus fragmentos o sus unidades textuales y creando imaginariamente otras a partir de extratextos o de escansiones que oculten la diferencia en favor de la continuidad.

Lo lógico sería que si, para colmo, muchos de estos textos no hubieran pasado por esa sucesión de **sobre-escrituras** internas al trabajo de la escritura que son las correcciones y que, en el caso de la autora, eran la "marca de fábrica Pizarnik", la heterogeneidad se extendiera a la naturaleza misma de los textos como producto, dividiéndolos en esbozos**,** por un lado -los inéditos, y por ende sujetos a la posibilidad tanto de infinitas sobre-escrituras como a la desaparición- y los textos hechos, por el otro, es decir, aquellos sancionados como textos acabados y legítimos por su previa publicación.

Lo lógico sería, entonces, que *Textos de Sombra y últimos poemas*, compilación póstuma de textos inéditos en libro de Pizarnik editado en 1982 por Olga Orozco y Ana Becciú, no pudiera leerse como libro -en el sentido que antes he señalado de configuración textual segunda realizada por la misma autora-, sino como una suma de fragmentos adventiciamente reunidos por el azar, el reconocimiento literario, la amistad y la muerte.

Y sin embargo no es así. Porque desde esa heterogeneidad múltiple -pues se trata tanto de una heterogeneidad de textualidades como de niveles de sobre-escritura-, desde el hecho accidental de que fueran ellos y no otros o menos los legitimados literariamente a partir de su reunión en un libro, no ya organizado por su autora sino por los agentes socio-culturales que representan las compiladoras, por un lado, y la editorial, por el otro, surge una homogeneidad que, al menos para mí, resulta como mínimo inquietante, pues está más allá o más acá de la que estableció consciente y deliberadamente la propia autora y tiene que ver con la recusación misma del sujeto textual hasta ese momento construido por el conjunto de su obra. Porque los

poemas, prosas y textos reunidos en él configuran una escritura que explora, precisamente, los límites de su propia articulación, aventurándose en zonas que antes estuvieron siempre vedadas a la inscripción textual.

Palabra desnaturalizada, entonces, respecto de los parámetros que hasta el momento trazaban tanto su imaginario como su modo de operar verbalmente, y que configuraban un sujeto textual marcado por ciertos rasgos identificables y propios unidos al nombre de Alejandra Pizarnik. Pero también libro de **desechos/des-hechos**: textos desechados de libros anteriores, textos sin hacer por ausencia de sobre-escritura correctiva, textos que rearticulan tanto desechos de textos ajenos, como de textos propios anteriores, en un montaje que muestra sus costuras y su forma de ensamblar. Por fin, y sobre todo, no ya **libro de Pizarnik**, sino **libro hecho con textos de Pizarnik** y configurado como tal a partir de recursos de homogeneización establecidos por las compiladoras, de acuerdo con los dos ejes canónicos de la confección de antologías y ediciones criticas: el eje cronológico para los textos poéticos y las prosas breves y el eje genérico para la organización general del volumen.

II

La palabra desnaturalizada: restos, excesos y desechos

Los libros de Pizarnik publicados en vida están marcados, no sólo por un discurso poético que oscila entre el poema de extrema brevedad y poder de productividad significante, y el poema en prosa extenso donde se va articulando una subjetividad que pone en constante juego su posición en el lenguaje, a través de la transgresión semiótica del orden simbólico del lenguaje, sino por la plasmación de un sujeto textual marcado por el sello de la desolación y la tragedia: una endechadora -para darle uno de los tantos nombres que se le atribuyen a quien dice yo, tú o ella en el poema- encerrada en el laberinto de su soledad y cerrada a lo que no sea la exploración poética de los desgarramientos de su ser-en-el-lenguaje..

Esta subjetividad así caracterizada está por igual apartada del contexto social y del cuerpo, y el tono de su indagación impide cualquier rasgo de humor que lleve a la risa o siquiera a la sonrisa. El único texto publicado en libro donde irrumpe lo obsceno -*La condesa sangrienta*-, con su carga de cuerpos mutilados y supliciados, desenvuelve su escritura hechizante desde una mirada y una voz saturadas de referencias culturales, las cuales estetizan, estilizan y "descarnan" las inscripciones del cuerpo sádicamente usado y exhibido. Así, si el cuerpo hace en este libro su entrada textual -pero no triunfal-, se trata de un cuerpo nombrado desde el escamoteo cultural y el discurso elevado, donde nunca aparecen esos dos rasgos -esos dos desechos- del carnaval bajtiniano que acompañan y concretizan la transgresión que el cuerpo librado a su fiesta establece en el entorno de la cultura oficial: la risa y la procacidad, el exceso de aquello no naturalizable a partir de una palabra espiritualizadora, "decente" y seria. Porque el sujeto que toma cuerpo verbal en los libros de Pizarnik es un sujeto monológicamente construido desde una lírica elevada y culta, que aparece como el contrario exacto del exceso que significan el cuerpo "bajo" y la risa obscena. Si en él hay algún "exceso" se trata precisamente del contrario: el de la voz escrita y sobre-escrita que apela al cuerpo y lo nombra para desintegrarlo en su densidad de resto inasimilable por medio de la palabra con-sagrada y la escritura culturalmente sancionada. Quizás ningún ejemplo más claro de esa disolución de la dimensión física, de la corporeidad, que el famoso fragmento de su poema "El deseo de la palabra", donde la voz poética dice: "haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo" (Pizarnik, 1971: 24), es decir, donde expresa su deseo de convertir en palabra ritualizada como "lenguaje del espíritu" el desafuero de la carne. O, si no se trata de ese cuerpo espiritualizado y descarnado al pasar por la palabra que asesina a la cosa -como diría Lacan-, el que allí aparece como correlato del sujeto textual es un cuerpo muerto y gramaticalizado a partir de la operatoria verbal y, por ende, no cuerpo, no goce, no exceso ni materialidad: "Ahora tus despojos, recogerlos uno a uno, gran hastío, en dónde dejarlos". (Pizarnik, 1968a: 58)

Pero como lo descubrimos en este libro póstumo de desechos (¿o libro de desechos póstumos?), en los textos dejados de lado respecto de ese espacio "sagrado" que es el libro (sacralidad de la escritura occidental que tiene su modelo en el Libro, las Escrituras), no ocurre eso: allí el cuerpo reclama sus fueros y su materialidad desde sus nombres y sus gestos más brutales y menos culturalizados, más procaces e "in-decentes". Así, aparecen úteros y sexos y dedos lúbricos, Machos y Futerinas y violarios, casas de citas y sonidos orgasmales. Y esto mientras no opere ese gran disparador destructivo del orden simbólico canonizado y social que es la risa, y que hace llegar el estallido del significante más allá de toda represión. Porque cuando así lo haga, la lapicera con la que la crítica escribe y los ojos de quien lee los textos, se ponen rojos, porque el cuerpo queda librado a su inscripción más transgresoramente anti-cultural y anti-textual y se nos caen encima conchas, pijas, Flores de Edipo Chú, diversiones púbicas, culos, ad pajam, etc., en un verdadero volcán en el que la voz se carnea -como lo opuesto al descarne- en su goce (al igual que antes se mallarmeaba en su estilización represiva y estética), en la abundancia vertiginosa y casi repugnante de los acoplamientos entre risa y sexo. Todo siniestro y divertidísimo a la vez, con la insistencia metonímica y salvaje de algo largamente reprimido que de pronto se pone en ebullición y parece que nada, sino la muerte, lo puede detener.

Y junto con ese estallido de carne y risa, otros códigos prestigiosos caen -en rigor casi todos los códigos prestigiosos caen- y en lugar de "cold in hand blues", "fugas en lila" y "niñas cantoras", los textos/desechos eligen los "ladridos" de Janice Joplin –a cantar dulce y a morirse luego/ no:/ a ladrar (71)- o las letras de tango estridentes como las que cito a continuación, a manera de contracanto carnavalesco del tono solemne que aún por momentos perdura:

> SEG.: No quisiera pintar ni escribir una cara ni un acantilado ni casas ni jardines, sino algo más que todo eso; algo que si yo no lo hiciera visible, sería una ausencia.

> CAR..: Si yo fuera escritor describiría (canturrea): "el dramón de la pálida vecina / que ya nunca salió a mirar el tren". ¿No te conmueve esa renuncia al uso de los ojos?
> SEG.: Que se joda por coger para joderse.
> CAR.: Cuando entrás en el seno de la obscenidad, nunca se te ve salir.
> SEG.: La obscenidad no existe. Existe la herida. El hombre presenta en sí mismo una herida que desgarra todo lo que en él vive, y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida.
> CAR. (canturreando): "La vida es una herida antigua..." (102)

> SEG: ... No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué esperanza nos queda si están muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto?
> CAR (intenta sonreír y canturrea): "Afuera es noche y llueve tanto". (117)

Así, el sujeto de sexo y risa y exceso no puede autodenominarse más "endechadora"·, "ángel harapiento", "aprisionada", ni usar las palabras o la música del mundo cultural porque es la "niña monstruo", la que está "con pavura" y, si se nombra "la escrita" es la escrita por la risa y el disfraz de Hilda la Polígrafa, que no "canta" sino que ríe y hace ruidos obscenos.

Salidas de tono, entonces, escritura que construye el reverso del sujeto prestigioso que se armaba en los textos "de libro", porque se ha entrado en enfrentamiento furioso y fatal con las palabras y el espacio de descarne por ellas marcado: "

> El leguaje es vacío y ningún objeto parece haber sido tocado por manos humanas. Ellos son todos y yo soy yo. Mundo despoblado, palabras reflejas que sólo solas se dicen. Ellas me están matando."(29)

Y además, se tiene un saber nuevo, una certidumbre que desfonda el lugar lírico y trágico -recordemos que tragedia y lírica son géneros monológicos para Bajtín- antes elegido

para construir el sujeto; saber que me parece sintetizado con singular ejemplaridad en el poema "En esta noche en este mundo": "no, las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia" (67) dice Pizarnik allí, y articular ese saber no puede llevar sino a una acusación y recusación de la lengua, ante la cual la única salida que se perfila es la carcajada y la procacidad, la materialidad vertiginosa de la carne:

> La lengua natal castra
> la lengua es un órgano de conocimiento
> del fracaso de todo poema
> castrado por su propia lengua
> que es el órgano de la re-creación
> del re-conocimiento
> pero no el de la resurrección".(67)

Pero no sólo a los desechos del cuerpo propio y la risa popular lleva este saber, sino permite que también se inscriba en la escritura otra forma de desecho, en tanto que presencia inasimilable para un lenguaje culto: el cadáver paterno. Creo que no es en absoluto extraño, considerado desde la topología transgresora del no-libro, que varias de las inscripciones textuales de la figura del padre muerto -el hombre de los ojos azules- eludan la solemnidad sacra que la muerte infaliblemente ha adquirido en los libros de poemas de Alejandra Pizarnik y hasta en su libro en prosa *La condesa sangrienta*, e ingresen, por el contrario, como resto "in-decente", caído del lado de una materialidad siniestra y carnal, como en estos dos ejemplos singularmente significativos:

> Ojos azules, ojos incrustados en la tierra fresca de las fosas vacías del cementerio judío. (32)

> Y fue entonces
> que con la lengua muerta y fría en la boca
> cantó la canción que no le dejaron cantar

en este mundo de jardines obscenos y de sombras
que venían a deshora a recordarle
cantos de su tiempo de muchacho. (32)

Textos, entonces, que desde su excentricidad y su heterogeneidad irreductible al discurso homogéneo, cultural y monológico de su lírica, desnaturalizan tanto el trazado de la subjetividad hasta entonces presente en sus textos, como el lenguaje en el que ésta se construía. Y si bien algo ya señalé al referirme a la música por la que en ellos se optaba, hay mucho más que decir de su estética del desecho textual que, en el nivel verbal, acompaña a la obscenidad del sexo y de la risa, la de la canciones marginales o ladradas y la materialidad sin aligeramiento posible del cadáver paterno: la obscenidad de un lenguaje que se construye a partir de injertos/ cortes/ añadidos y remiendos que muestran sus costuras y su machihembraje.

Eludo aquí el concepto de intertextualidad deliberadamente, porque en absoluto se trata de esa apropiación/transposición que transcodifica y dialogiza la palabra, estableciendo una mayor o menor distancia entre los lenguajes de los que se apropia para diseminar su lógica; es una operación más violenta y brutal, más bien de **injerto** o **invaginación,** de **intersexualidad textual** entre fragmentos que se acoplan exhibiendo sus suturas y articulándose en formas "monstruosas".

Ante todo, está la intersexualidad de los **textos/ sexos** obscenos y carnavalizados de "La bucanera de Pernambuco... ", los cuales, en franca oposición con la descarnada depuración lingüística de sus libros, pegotean desechos culturales -provenientes de la más refinada "Kultur", según la llama inolvidablemente Susana Thénon en ese otro libro transgresor que es *Ova completa*- deformados por un impulso paródico simultáneamente procaz, humorístico y salvaje que vuelve sexo obsceno todo lo que toca. También el **texto cambalache** que es *Los poseídos entre lilas*, que pone alegremente la "Biblia" -el discurso poético elevado y "de libro" de Pizarnik- junto al "calefón" -tangos, obscenidades, *topoi* infantiles. En tercer lugar, los

textos vampiros, que reescriben, siniestramente, en tanto lo hacen desde el lugar de la muerte, cuentos infantiles y populares ("Devoción") o procazmente, al hacerlo desde la sexualidad ("Tragedia", "Violario"). Pero también, **textos autofágicos** que saquean el propio discurso pizarnikiano "de libro" y lo reescriben desencuadrándolo -desencuadernándolo- desde un notorio "descuido" textual: en efecto, Pizarnik se roba a sí misma fragmentos enteros de poemas que machihembra con su escritura posterior. En estos casos, aunque todo pueda funcionar textualmente bien -como ocurre en "Contemplación", donde la discontinuidad no se percibe-, el efecto para el lector que conoce sus libros es inevitablemente paródico, pues no puede dejar de leerlo como un texto remendado con su lenguaje "otro" y anterior.

Queda por fin, el maridaje entre prosa y poesía y formas genéricas diferentes. Antes, en sus libros, la poesía era la forma de escritura dominante, al margen de que adoptara la disposición gráfica de la prosa y cumpliera alguna de sus funciones -narrar, por ejemplo, como en *La condes sangrienta*. En cambio, en estos textos encontramos prosas con fragmentos de poesía injertados, poemas donde aparecen palabras o expresiones ajenas a su selección léxica canónica, un texto dramático que inserta poemas dentro de las réplicas y donde está desnaturalizada la funcionalidad teatral de las didascalias y, por fin, esos textos reunidos bajo el título general de "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" y que resultan inclasificables en tanto no son ni poesía, ni diálogo dramático, ni narración, ni descripción sino un puro -impuro-. estallido de la materia verbal deformada por la procacidad y la risa.

Es decir que, en todos los niveles discernibles, *Textos de Sombra y últimos poemas* aparece como transgresión, carnaval y heterogeneidad, espacio del desecho/ deshecho y la desnaturalización de la escritura y la subjetividad inscriptas por Alejandra Pizarnik en sus textos incluidos en libro. Pero, como lo dije al comienzo, en esa reversión generalizada está su inquietante homogeneidad: un libro al revés de Pizarnik al revés, pero libro y Pizarnik al fin; una "*voz nueva, desconocida*" cortada por la muerte.

TERCERA ENTRADA

LA POESÍA COMO RIESGO Y NECESIDAD

Vivir es una empresa de demolición
F. Scott Fitzgerald

I

Uno de los aspectos que, a lo largo de los años, más me ha llamado la atención cada vez que he hablado sobre la poesía de Alejandra Pizarnik, es la mayoritaria presencia de jóvenes en el auditorio. Y eso al margen del espacio en el que hablara sobre ella: de cafés literarios a universidades, de bibliotecas públicas a instituciones más o menos "cerradas" -en el sentido de tener un público por lo general de adultos-, los jóvenes siempre se las arreglaban, a la hora de hacer el recuento de la audiencia, para ser más que los adultos. También, para quedarse al final y confesar, so pretexto de formular alguna pregunta, su fascinación por la poesía de Pizarnik, el carácter de "escritora totémica" o "de culto" -como se dice ahora- que tenía para ellos.

Y esa confesión reiteraba la que, una década antes, había escuchado de otros jóvenes y la que, casi tres décadas atrás, podría haber hecho yo misma, que "descubrí" a Pizarnik cuando era una adolescente.

Esto, sin duda, es indicio de un fenómeno digno de reflexión, pues, como bien lo sabemos -sea por propia experiencia, sea por los análisis que, por ejemplo, Hans Robert Jauss ha hecho sobre la relación de cada obra literaria con su propio "horizonte de expectativas"[23] o Jan Mukarovsky sobre cómo los diversos grupos de receptores pueden o no construir un objeto estético a partir de un determinado "artefacto"- a las obras artísticas también les pasa el tiempo. Así, algunas que, en el momento de su aparición, nos deslumbraron, a medida que pasa el

[23]Hans Robert Gauss. *Pour une esthétique de la réception.* Paris: Éditions Gallimard, 1978

tiempo van perdiendo su aura de “recién venidas” para envejecer y, finalmente resultarnos, a causa de la naturalización, automatización y repetición de sus aspectos renovadores, directamente envejecidas, cosa de “otra generación”.

Pues bien, a partir de la entusiasta recepción de la obra de Pizarnik por parte de los jóvenes de las décadas del sesenta, setenta, ochenta y noventa creo que queda claro que su obra sigue manteniendo su aura de fascinación entre quienes, sin duda, son el “termómetro” más aguzado del cambio estético y los más implacables jueces del envejecimiento o -seamos más piadosos- la pérdida de vigencia de los productos estéticos en relación con las preocupaciones del momento.

Ante esto, surge una pregunta ineludible: ¿a qué se debe semejante permanencia? ¿Qué determina que la poesía de Alejandra Pizarnik siga erigiéndose en objeto de fascinación sin denunciar, como infaliblemente ocurre cuando el paso del tiempo incide en una obra, el momento estético al que pertenece, mostrando así las “costuras” de su retórica y sus compromisos con una determinada corriente literaria? Más aún, ¿por qué directamente esconde tan bien su retórica? (Porque, al menos para mí, uno de los rasgos de la plena vigencia de un texto es que su retórica, su artificio, no se perciben como tales, sino que es como si desaparecieran al coincidir, vertiginosamente, con la percepción del lector, quien queda capturado, fascinado, por esa peculiar articulación de forma y sentido, en tanto que responden a su concepción inconsciente del arte nuevo. Con otras palabras, Roland Barthes se ha referido a este fenómeno al señalar cómo, pasados los años, lo que él llamaba la “escritura neutra” de *El extranjero* de Camus, revela sus propios artificios retóricos, imperceptibles en el momento de su aparición.)

Una respuesta que me he dado y que responde a esta entrada en sus textos -que por cierto no es la primera, ya que se trata de un tema que hace años me preocupa- es que su poesía transmite una sensación de riesgo y de necesidad extremos. Riesgo, en tanto que, desde sus

primeros a sus últimos textos, la tarea poética no se entiende como una mera actividad exterior al sujeto, sino como una praxis que compromete la estructura misma de la subjetividad que se va delineando en su escritura y fundándose en ella. En tal sentido, para los jóvenes su poesía se presenta como una apuesta sin concesiones, en la que se pone en juego la totalidad de la existencia con una seriedad y una entrega que, sin duda, responde a la apetencia de absolutos que la psicología ha señalado como propia de ese período vital de definición de vocaciones.

Si bien hay múltiples ejemplos de semejante riesgo, creo que en pocos fragmentos poéticos se percibe con tanta claridad como en éste, de “Extracción de la piedra de locura”:

> Escribir es buscar en el tumulto de los quemados le hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. (54)

Un riesgo, como lo dirá al final de ese mismo poema auténticamente estremecedor, que no sólo implica el enfrentamiento con la muerte señalado en el fragmento que acabo de citar, sino directamente la desestructuración de la subjetividad:

> Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees, te desunes, Te lo predije. De pronto se deshizo: ningún nacimiento. Te llevas, te sobrellevas. Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado. Ahora tus despojos, recogerlos uno a uno, gran hastío, en dónde dejarlos. (58)

Es decir que, según sus propias palabras, la práctica de la poesía es en extremo peligrosa, a pesar de lo cual lejos de rehuirla, la proclama una necesidad**.** ¿Por qué? Porque, como también lo dirá en innumerables partes de su obra, se trata de la única actividad humana capaz de dar razón y sentido a la vida, rigiéndola y configurándola.

Semejante visión de la práctica poética implica concebirla como un destino**,** una ética y una ontología, lo cual, en otras palabras, entraña proceder a una fusión entre vida y poesía**,** rompiendo con la distinción entre una esfera propia del arte y otra de la experiencia vital, lo cual le confiere rasgos de heroísmo que también resultan de singular seducción para los jóvenes.

De esto dan cuenta múltiples fragmentos de su obra, sin embargo me parece que donde alcanza su formulación más luminosa es en dos momentos: en una temprana entrada de su diario, del 15 de abril de 1961:

> La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real, pues éste no existe; es literatura. (200)

y en los tantas veces citados versos finales de “El deseo de la palabra”, último poema de su último libro publicado en vida, *El infierno musical:*

> Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (24)

Claro que, cuando los leemos ambos fragmentos con cuidado, advertimos una sutil pero capital diferencia de tono, que nos permite captar la contradicción central que atraviesa su vida-poesía. Porque, mientras en el poema se percibe la exteriorización de un deseo de *éxtasis* hondamente experimentado, cuya realización, si se lograra, implicaría el acceso a una forma absoluta de realización subjetiva -valor comunicado por las palabras cargadas de connotaciones positivas que Pizarnik elige, como “éxtasis”, “rescatando”, “infundiéndole” y la reiteración del verbo “vivir”, así como por el ritmo ascendente del fragmento-, bien otras son las cosas en el caso de la entrada del diario.

En efecto, frente a la acentuación ascendente y de largo aliento del poema, aquí la utilización de frases breves, concluyentes, unida a la reiteración machacona -y ominosa, diría yo- de la palabra “literatura”, así como al estratégico uso de las palabras “perdida”, “fracaso”, “no existe”, le da una coloración profundamente negativa al texto.

Tal contradicción se explica en razón de las dos poéticas que se despliegan en su obra y que entrañan dos visiones del lenguaje poético exactamente opuestas: la que lo ve como instancia absoluta de realización del sujeto y la que lo concibe como destrucción y muerte de quien a él se entrega. Veamos, entonces, su manifestación respectiva. Antes, sin embargo, y para continuar con la respuesta a la pregunta acerca de la especial seducción que la poesía de Pizarnik ejerce sobre los jóvenes, señalo que semejante articulación de plenitud vital y riesgo mortal sintetiza, con singular agudeza, la visión de la vida como apuesta al todo o nada propia, nuevamente, de la adolescencia.

II

La poesía como instancia absoluta de realización

Ante todo, y a pesar de no me propongo ahondar en el tema, es preciso decir que, por cierto, la visión de la práctica poética como único rescate para el sinsentido de la vida no es una creación original de Pizarnik. Continúa la tradición de un conjunto de poetas franceses, entre los que se destacan Rimbaud y los surrealistas, quienes la conciben como una tarea en la que, por sus características, necesariamente se fusionan vida y poesía. Pero también -en una articulación de líneas poéticas que en su momento no resultaban asimilables y que me atrevería a caracterizar de típicamente argentina por motivos que luego explicaré- recoge la confianza de un Mallarmé en el poder del poeta para trabajar sobre el lenguaje de manera tal que éste capte el Ser de la realidad.

Antes de detenerme brevemente en ambas líneas -que ya he analizado a fondo en otra entrada-, quiero justificar por qué califico de "típicamente argentina" la articulación que Pizarnik hace de la tradición Rimbaud-surrealistas con la de Mallarmé. Si atendemos al irracionalismo radical que subyace a la primera y a la poética altamente intelectual y consciente que orienta el trabajo de Mallarmé sobre el "teclado" del verso y su teoría de la "transposición", parecería indudablemente contradictorio combinarlas. Y sin embargo Pizarnik lo hace, en un gesto que, personalmente, asimilo al de un Borges, en cuya obra también se mezclan elementos en apariencia inconciliables, confiriéndole su peculiar aspecto cosmopolita. En ambas actitudes estéticas me parece discernir el gesto del artista periférico que, desde su posición de heredero culturalmente marginal de la tradición europea, se maneja frente a dicha herencia con una libertad que es poco probable encontrar en los herederos "centrales" de dicha tradición.

Pasando a las dos líneas a las que se remite Pizarnik, de Rimbaud -cuyos textos pueden verse fervorosamente subrayados en lo que ha quedado de su biblioteca temprana- tomó la apuesta del propio cuerpo en el afán por lograr el conocimiento de "lo desconocido" que el poeta adolescente plantea en sus célebres *Cartas del vidente*. Porque para los "malditos" -como la crítica ha tendido a calificar a quienes como Rimbaud, Lautréamont y Artaud entre otros, entienden a la práctica poética como una apuesta absoluta en la que vida y poesía se fusionan- la poesía es el camino de acceso a una forma de conocimiento total, tanto de la subjetividad como del mundo, que implica un verdadero programa de vida, una ética -según lo señalé antes- orientada a obtener, como cara y cruz de una misma moneda, la conversión de la vida en poema y la rebelión ante una realidad degradada.

El costo de tal voluntad de convertir la vida en poema es emprender una especie de "ascesis invertida" que pone en juego las experiencias límites del yo -locura, suicidio, muerte- y en la cual el recurso a las drogas, al alcohol, la transgresión de los códigos sexuales, sociales

y productivos cumple un papel fundamental. Como dice Rimbaud, sólo así es posible que surja el "otro" que es la verdad del sujeto -según su famosa afirmación "*Yo es Otro*"-, sofocado por las convenciones del mundo social. En tal sentido, la ética de los "malditos" entraña una rebelión radical ante el mundo burgués y su estructura represiva en lo social, lo moral y lo imaginario.

Es decir que, según su apuesta radical, retomada en el siglo XX por el surrealismo -si bien con una connotación trágica mucho menor, excepto en el caso de Antonin Artaud, quien en rigor excede el marco del surrealismo-, sólo es posible escribir poesía poniendo en juego la vida, la cordura y el conjunto de valores y convenciones que rigen la convivencia social.

Por su parte, de Mallarmé Pizarnik va a tomar la confianza en el poder ontologizador del lenguaje poético -por oposición con el de la comunicación cotidiana, que nos aleja del Ser-, atribuyéndole poderes de transmutación casi trascendentales. También, el trabajo obsesivo sobre las palabras para lograr que digan lo que el poeta quiere, trabajo que implica ante todo someterlas a un extremo rigor y vigilancia racionales, cuidando desde sus aspectos musicales hasta sus más sutiles resonancias semánticas, para que su ambigüedad y su poder de sugerencia lleguen al máximo.

Dicho trabajo obsesivo de la palabra, además de ser perceptible para cualquiera que lea sus poemas con atención, ha sido señalado explícitamente por su amiga de toda la vida, Ivonne Bordelois

> Cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. Las palabras se volvían animales peligrosos, huidizos, erizados de connotaciones o asonancias involuntarias, súbitamente dispersos o excesivamente condensados, crípticos. Se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana. (Piña, 1991: 119)

De su personal articulación de estas dos poéticas del siglo pasado, surge la concepción de que la poesía es una auténtica patria del hombre y el camino privilegiado de construcción de la propia subjetividad, por lo cual la consagración casi sacerdotal a ella surge como necesidad lógica. Podría citar muchos ejemplos de ello, pero me parece que el siguiente, de su último libro, resulta especialmente revelador:

> Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en la teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria.
>
> "Piedra fundamental" (15)

III

La poesía como muerte y desestructuración del sujeto

Sin embargo, con sólo seguir leyendo el poema que acabo de citar, advertimos que tal aspiración no se cumple:

> Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (15-16)

Y ello ocurre porque, tanto como una confianza radical en el lenguaje atraviesa toda su obra, según ya lo señalé antes, paralelamente surge en ella -al principio de manera soterrada, luego haciéndose más clara de un libro a otro- la certidumbre contraria de que el lenguaje no sirve para la tarea de ontologización emprendida, pues no da cuenta del sujeto en plenitud, como se ve en el temprano y emblemático poema "Sólo un nombre" de *La última inocencia* que, apelando al nombre propio como manifestación en apariencia plena de la subjetividad, afirma su impotencia para expresarla, pues "debajo" está "yo", en su verdad que elude la simbolización del lenguaje:

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra
(27)

Asimismo, ya en este poema se abre la comprensión, que luego se desarrollará en sus sucesivos libros, de que, a diferencia de lo proclamado por Rimbaud en sus *Cartas del vidente*, la tarea de lanzarse a la búsqueda de ese "otro" que es el yo, lejos de ser una experiencia de exaltación, enfrenta con una división insoportable del sujeto que llega al estallido. A tal desestructuración subjetiva se suma la comprobación de que no sólo la poesía no es la patria buscada sino que, como lo dice en un texto desgarrador de *Textos de Sombra y últimos poemas*, lleva a la muerte:

> No sé dónde detenerme y morar: el lenguaje es vacuo y ningún objeto parece haber sido tocado por manos humanas. Ellos son todo y yo soy yo. Mundo despoblado, palabras reflejas que sólo solas se dicen. Ellas me están matando Yo muero en poemas muertos que no fluyen como yo, que son piedra como yo, ruedan y no ruedan, un zozobrar lingüístico, un inscribir a sangre y fuego lo que libremente se va y no volvería. "Tangible ausencia" (29)

Esta dimensión letal, que en el fragmento anterior simplemente está consignada, aparece poéticamente “explicada” de manera lapidaria en el poema “En esta noche, en este mundo”, publicado menos de un año antes de su muerte. Aquí, en contraposición con la idea de salvación, fundación del sujeto y ontologización postulada en la concepción positiva a la que antes me referí, se concibe al lenguaje -según, por otra parte, lo señalaron pensadores como Lacan- como mero instrumento de falso conocimiento y de repetición, pues sólo es capaz de nombrar la ausencia, por lo cual nos termina separando del mundo y de nosotros mismos, conduciéndonos a la alienación:

> en esta noche en este mundo
> las palabras del sueño de la infancia de la muerte
> nunca es eso lo que uno quiere decir
> la lengua natal castra
> la lengua es un órgano de conocimiento
> del fracaso de todo poema
> castrado por su propia lengua
> que es el órgano de la re-creación
> del re-conocimiento
> pero no el de la resurrección
> de algo a modo de negación
> de mi horizonte de maldoror con su perro
> y nada es promesa
> entre lo decible
> que equivale a mentir
> (todo lo que se puede decir es mentira)
> el resto es silencio
> sólo que el silencio no existe
>
> no
> las palabras
> no hacen el amor

hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré? (67)

Es decir que, frente al éxtasis afirmativo y de confianza exaltada que entrañaba la poética antes analizada, se delinea otra que, punto por punto, va negándola. Tal contradicción traza los bordes entre los cuales se juega su aventura que, por ello mismo, es radicalmente **trágica,** pues la voz poética que enuncia ambas certidumbres sabe que, si bien ese juego trascendente que se da en la poesía es el único que vale, a raíz de la promesa de salvación que entraña, también intuye que, ontológicamente, algo falla en el lenguaje -o en ella misma como poeta- por el camino de extrema alienación y sufrimiento subjetivo al que conduce.

Dicha intuición de la naturaleza letal del lenguaje -que hemos visto en su forma de certeza en el poema recién transcripto- se va agudizando de un libro al otro, por lo cual sus sucesivos poemarios adquieren un tono cada vez más desolado, que de los poemas sombríos pero encantados de *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las noches* alcanzan un primer momento de indagación extrema y arrebatada en los límites de la subjetividad y el lenguaje en *Extracción de la piedra de locura* -quizás el más importante de sus libros tanto por la inflexión que adquiere su conciencia desgraciada de la práctica poética como por las transformaciones formales que aporta-, donde los momentos de dolorosa revelación de la desestructuración de la persona misma o del carácter letal de la tarea poética, como el siguiente:

> Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos --como una cesta llena de cadáveres de niñas. Y es en ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla del río lúgubre, la muerte en un vestido rojo, la bella, la funesta, la espectral, la que toda la noche pulsó un arpa hasta que me adormecí dentro del sueño.
>
> "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos" (60)

se alternan con iluminaciones de conmovedora belleza:

> mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar
> y de mi ser confusos y difusos
> mi cuerpo vibraba y respiraba
> según un canto ahora olvidada
> yo no era aún la fugitiva de la música
> yo sabía el lugar del tiempo
> y el tiempo del lugar
> en el amor yo me abría
> y ritmaba los viejos gestos de la amante
> heredera de la visión
> de un jardín prohibido
>
> "Extracción de la piedra de locura" (56)

De esta indagación extrema resulta casi lógico que se llegue a ese libro auténticamente mortal que es *El infierno musical*, cuyo último poema nos enfrenta con la conciencia del despedazamiento del lenguaje y de la imposibilidad de lograr una salida, como se puede ver aquí:

> Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuando? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?
>
> "Los poseídos entre lilas" (75-76)

Después de él, Pizarnik no llegará a publicar otro volumen, pero sí a escribir algunos de sus textos y poemas más estremecedores, pues se ha impuesto en ella la certeza, como dice en el poema "En esta noche en este mundo" del "fracaso de todo poema". Y, para quien, como Alejandra Pizarnik, era su lenguaje, al punto de haber sacrificado a él su vida y su cuerpo, que

aquél fracase en su promesa de absoluto y salvación y se revele como lugar letal e instancia incapaz de sustentarla entraña, casi ineludiblemente, la muerte.

Sin embargo, este desfondamiento del propio proyecto poético-vital, que consideré aquí desde la perspectiva de las dos poéticas contradictorias que se pueden rastrear en su obra, sólo se logra captar en su auténtica dimensión cuando se sigue el proceso de construcción/ destrucción formal de su lenguaje poético y su personalísima práctica de la prosa, sin antecedentes al menos en nuestro país. Sólo que esto nos lleva a otra entrada.

Antes de abrirla, sin embargo, quisiera retomar desde otra perspectiva la pregunta a partir de la cual surgió esta indagación en los textos de Pizarnik. Esa apuesta absoluta ¿sólo tiene validez para los jóvenes y, así, su poesía cambia de sentido y de valor cuando somos adultos? No lo creo, porque al igual que en el caso de Rimbaud -el arquetipo, si los hay, del poeta adolescente- aunque desde la perspectiva de la madurez podamos tomar distancia respecto de semejante impulso de transgresión de los límites lingüísticos, subjetivos, sociales y sexuales, la fundamental transformación de la lengua y el enriquecimiento del imaginario que su poesía significan necesariamente siguen despertando nuestra admiración.

CUARTA ENTRADA

DE "LOS PEQUEÑOS FUEGOS" A LA "VOZ NUEVA, DESCONOCIDA"

Palabra por palabra
tuve que aprender
las imágenes
del último otro lado.
ALEJANDRA PIZARNIK

Cuando hablaba de las dos poéticas contradictorias que desgarran la poesía de Alejandra Pizarnik en un combate que, finalmente, le costará la voz, señalé -como por otra parte es ineludible en el caso del arte, en el cual la "concepción" es inseparable de la configuración formal- que en el plano de la estructuración de sus poemas se pueden seguir, igualmente, dos impulsos o movimientos -por llamarlos de alguna manera- contradictorios que respectivamente dan forma y de-forman su poesía.

Uno que, de manera general, se va desarrollando desde su primer libro hasta *Los trabajos y las noches,* y que consiste en una progresiva concentración y depuración de la palabra poética y otro subterráneo, en tanto que si bien -como se puede ver en los textos incluidos en *El deseo de la palabra*[24] y *Textos de Sombra y últimos poemas*- se desarrolla ya desde principios de los años sesenta -es decir el momento en que alcanza, en sus poemas publicados, la mayor condensación formal-, sólo se manifestará públicamente en los textos editados a partir de *Extracción de la piedra de locura*, y que implica un movimiento inverso de progresiva dispersión y ampliación. Tal inversión en la forma de trabajar el lenguaje, como veremos, no sólo se relaciona con la elaboración rítmica, la selección léxica y la atención a las resonancias semánticas de la palabra, sino que atañe directamente a la estructuración/ desestructuración de la subjetividad delineada en los poemas y se relaciona con un peculiar juego entre "lo público" y "lo privado" que merecen explorarse.

[24] Pizarnik, Alejandra: *El deseo de la palabra*. Barcelona, Ocnos, 1975.

Al respecto, en diversos momentos de este libro he señalado mi coincidencia con el planteo de Julia Kristeva en sus ensayos incluidos en *Sémeiotiké*[25] y en *La Révolution du langage poétique*[26], para quien, en tanto que el sujeto se constituye a partir del lenguaje, las prácticas poéticas del tipo de las de Pizarnik, en las que se hace estallar el orden simbólico a partir de la inclusión de lo semiótico pulsional, implican también la desestructuración del sujeto, llevado por esta operatoria al borde mismo de su posición al enfrentarse con la pulsión de muerte, liberada por la práctica poética transgresora.

De manera general, podemos decir que el movimiento de concentración es el que determina que los poemas de Pizarnik pasen de su brevedad original a una concentración extrema y casi epigramática, mientras que el de dispersión los hace evolucionar, primero, hacia el poema en prosa y, luego, directamente hacia la prosa.

El primer movimiento de **concentración**, al que la propia escritora se refiere metafóricamente en "El poeta y su poema" fechado en 1962, como la transformación de sus poemas en "pequeños fuegos" -"Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño." (Pizarnik, 1968c: 67)- implica una decantación extrema del lenguaje, al cual, en consecuencia, lo trabaja para dotarlo del máximo poder de connotación y del mayor peso y densidad semánticas posibles, reduciendo sensiblemente la extensión del poema, que de ser breve, formado generalmente por tres o cuatro estrofas, pasa a tener apenas unas líneas, como se puede ver al comparar "La última inocencia", del libro homónimo, con "silencio...", del conjunto de poemas fechados en 1959 y publicados como "Otros poemas" en *Árbol de Diana*:

Partir
en cuerpo y alma

---

[25]Julia Kristeva. *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Ed. du Seuil, Col. Points, 1969

[26] Julia Kristeva. *La Révolution du langage poétique.* París: Seuil, Tel Quel, 1974.

partir.

Partir
deshacerse de las miradas
piedras opresoras
que duermen en la garganta

He de partir
no más inercia bajo el sol
no más sangre anonadada
no más formar fila para morir

He de partir

Pero arremete ¡viajera! (Pizarnik, 1955: 23)

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir (Pizarnik, 1962:59)

Elegí estos poemas pues en ambos se utiliza el mismo recurso básico, la repetición, pero de manera casi contraria, ya que si en el primero tiene una orientación expansiva -que, si bien amplía y multiplica el sentido por adjunción, le quita densidad al diseminarlo-, en el segundo -casi un paradigma de la operatoria verbal de Pizarnik-, es como si cada reiteración descubriera una capa nueva de sentido en la misma palabra -"silencio" en este caso- o, como en los ejemplares tres versos finales, una faceta más sugerente de una sola acción -"me dejo".

Este trabajo va acompañado de una elaboración rítmica singularmente cuidadosa y equilibrada, que tiende a dotar al poema de un tono sereno y medido, de una casi inmovilidad

que suspende el sentido en un punto de equilibrio, a partir del cual la ambigüedad se instala en toda su riqueza. Porque, si volvemos a prestar atención a los dos ejemplos anteriores, todo lo que es dinamismo y énfasis en “La última inocencia” -que termina, prototípicamente, en una palabra encerrada entre signos de admiración- se vuelve serenidad -ominosa, por cierto- en el segundo, el cual, para llevar al máximo su poder de sugerencia semántica, parece suspenderse en esa inmovilidad a la que aludía.

Asimismo, este proceso de potenciar por medio de la sustracción -de énfasis, de cantidad de palabras, de recursos-, entraña una cuidadosa selección del léxico utilizado, que va reduciéndose cada vez más a las palabras, altamente estilizadas y selectas, de una lengua culta, prestigiosa y alejada de los escenarios y las experiencias propias de la vida cotidiana, así como de cualquier referencia a realidades socio-culturales, lo cual lo inserta dentro de una órbita espacio-temporal de total abstracción. Porque, en rigor, las palabras de los grandes libros “encantados” de Pizarnik nos remiten a un espacio-tiempo estrictamente literario, donde, en un paisaje “cultural” y abstracto, se desarrolla la aventura de una subjetividad atenta a sus sutiles movimientos. Así, ya no aparecerán en *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*, como ocurría en los dos primeros libros -y más todavía en el repudiado *La tierra más ajena*, donde hasta hay una referencia, insólita tratándose de la autora, a “coches en arreglo”- palabras del tenor de “ametralladora”, “ángel idiota”, “lactescencia” o acciones cotidianas, como “cualquiera /que pasease a su perro”.

Este proceso de concentración, culturalización y condensación en el plano del lenguaje, ha ido delineando correlativamente una subjetividad que, si bien expresa su experiencia de división de sí, de progresivo enfrentamiento con la pulsión de muerte a partir de la instauración de una lógica plural en el campo fónico, sintáctico y subjetivo, parece estar preservada de la invasión de la semioticidad preedípica y prelingüística por esa misma forma rigurosa y

contenida, que traza una especie de "círculo encantado" donde el sujeto mantiene un principio -o una ficción- de unidad.

Pero cuando pasamos a los poemas en prosa -que por primera vez se alternan con los escritos en verso libre en *Extracción de la piedra de locura*, libro que, como he señalado en varias ocasiones, marca un auténtico hito en la producción poética de Pizarnik- advertimos que se instala un vertiginoso proceso de **dispersión** del lenguaje poético, que alcanza su grado máximo en los tres extensísimos poemas en prosa que constituyen la tercera parte del libro.

Sin embargo, ya en los poemas breves en prosa, al producirse un cambio en el ritmo, un alargamiento de la línea melódica, es como si comenzara a invertirse la orientación general del lenguaje. Porque éste, en lugar de tender a potenciar la ambigüedad y el peso semántico de las palabras, es como si, ante todo, apuntara a inscribir una circulación, una deriva del sentido, en la que se va engarzando una sucesión de imágenes que, más allá de su variedad, remiten infaliblemente a la muerte, según puede verse en "Cantora nocturna":

> La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta. (11)

Cuando pasamos a los poemas extensos, en cambio, las variaciones, además de relacionarse con la extensión del poema, implican la entrada de nuevas "voces" emisoras del discurso lírico -que ponen en la escena de la escritura la división de la subjetividad sólo fónica y semánticamente sugerida en los libros anteriores-, las cuales se disputan la enunciación poética.

En efecto, en los tres poemas finales del libro, el yo no aparece simplemente como el yo duplicado de sus poemas anteriores –"ahora/ en esta hora inocente/ yo y la que fui nos sentamos/ en el umbral de mi mirada"- sino sumido en un diálogo enloquecedor entre un yo, un tú y un otro, que desfonda el lugar mismo desde el cual se habla, según se ve con toda claridad en la tercera estrofa del poema "Extracción de la piedra de locura":

> Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas de la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. (50)

Pero, en un paso más hacia el anonadamiento subjetivo, también aparece inscripto el despedazamiento concreto del sujeto, el cual retrocede hasta su imposible anterioridad, estallando en fragmentos dignos del imaginario de Hyeronimus Bosch y ante los cuales no podemos sino pensar en la experiencia del cuerpo fragmentado de la que nos habla Lacan al referirse al no-sujeto previo al estadio del espejo.

Tal proliferación enunciativa, asimismo, implica una similar multiplicidad y desborde del ritmo poético, que oscila entre momentos de entrecruzamiento jadeante de voces -como en el ejemplo antes citado- y otros donde se vuelve a la atmósfera serena y casi inmóvil de los poemas "encantados" de *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las noches:* "No me hables del sol porque me moriría. Llévame como a una princesita ciega, como cuando lenta y cuidadosamente se hace el otoño en un jardín" ("Extracción de la piedra de locura", pág.55)

Lo que, en cambio, no se altera es la textura lingüística del poema, que sigue caracterizándose por un cuidado extremo del lenguaje, un tono solemne, el canon prestigioso en cuanto a la elección léxica, la ausencia de remisiones a un contexto espacio-temporal

específico y la exclusión de cualquier referencia tanto a lo cotidiano como a la sexualidad -que será el gran disparador de las transformaciones en el campo de la prosa-, si bien el erotismo de la muerte está constantemente presente. Recién cuando entremos en el campo puro -impuro, más bien- de la prosa, tales elementos se transformarán, cayendo en favor de la incorporación de los lenguajes marginales hasta el momento excluidos.

Pero antes de centrarme en esa dispersión final -y fatal en sentido subjetivo- quisiera consignar algo sumamente interesante, que nos introduce en la implícita división mantenida por la escritora entre la esfera "pública" de la edición en libro y la "privada" de la publicación en revistas o periódicos, así como en la implícita valoración inconsciente que atribuía al personaje creado desde su lírica.

Si atendemos a sus libros publicados, advertimos que en ellos recién se introduce un texto donde aparece el "dominio ilícito" del sexo --tomo prestado el término de la propia Pizarnik, quien lo utilizó para referirse a la manipulación literaria que hace Silvina Ocampo de la sexualidad, la infancia, la crueldad y la muerte en su narrativa- en 1971, fecha de edición en libro de su estremecedor texto en prosa *La condesa sangrienta*. Todos los demás materiales donde a la sexualidad se unirán los otros lenguajes marginales rigurosamente excluidos de su poesía en libro -la obscenidad, la grosería, las malas palabras, la risa, el lenguaje del tango y el bolero, etc.-, si bien en buena medida publicados en revistas y diarios del país y el exterior recién entran en libro cuando se editan dos compilaciones póstumas: la antología española *El deseo de la palabra* -preparada por la misma Pizarnik junto con Martha Moia y que Antonio Beneyto planeaba publicar en 1972- y que apareció en 1975 y la compilación de Olga Orozco y Ana Becciú, *Textos de Sombra y últimos poemas*, editada diez años después de su muerte, en 1982.

Pero, al menos según las fechas registradas por las antologistas, ya desde 1961 tales dominios ilícitos estaban presentes en su escritura, según lo testimonia el poema en prosa "En

contra" de la antología española -en apariencia nunca publicado antes-, donde aparecen expresiones como las siguientes: "El sabor de las palabras, ese sabor a semen viejo, a vientre viejo, a hueso que despista, a animal mojado por un agua negra (el amor me obliga a las muecas más atroces ante el espejo). Yo no sufro, yo no digo sino mi asco por el lenguaje de la ternura, esos hilos morados, esa sangre aguada"; "Mundo tangible, máquinas emputecidas, mundo usufructuado." (Pizarnik, 1982:159)

Algo similar ocurre con el poema en prosa que publicó en *Sur* en 1963, "Las uniones posibles" (16-17), y que recogen Orozco y Becciú, donde significativamente, además de aparecer expresiones inéditas como: "El sexo y sus virtudes de obsidiana...", "Maldiciones eyaculadas a pleno verano, cara al cielo, como una perra...", "Amor mío, dentro de las manos y de los ojos y del sexo...", dice en el primer fragmento o estrofa: "Maravillosa ira del despertar en la abstracción mágica de un lenguaje **inaceptable"** (la negrita es mía).

Estos ejemplos y esta declaración sugieren que en la praxis poética de la escritora se planteó desde muy temprano una dicotomía entre el lenguaje poético estilizado y "sobre-escrito" de sus poemas "de libro" o "públicos", y otro contrario, en tanto incorporaba todo -o gran parte de- lo que aquél negaba. Pero que lo mantuvo oculto, "privado", en una actitud de autocensura que, personalmente, vinculo con su propia imagen de lo que consideraba acorde con el "personaje" poético creado. Éste, a su vez, se correspondía, por un lado, con la primera de las dos poéticas que he señalado en la entrada anterior, la que entiende a la poesía como instancia absoluta de realización; por otro -y me apoyo para ello en las reacciones que, entre muchos críticos y compañeros de su campo intelectual, produjo la publicación de *Textos de Sombra y últimos poemas*- con lo sancionado por el grupo de escritores a quienes tenía en alta estima y que, como lo señalo en mi biografía, rechazaron luego como "porquerías" sus textos transgresores de "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" (229).

Volviendo a esa progresiva dispersión de su lenguaje por incorporación del sexo, la obscenidad, la risa y los lenguaje marginales -desde el punto de vista de la apertura imaginaria y lingüística- y de la hibridación -desde el punto de vista del género literario-, considero que *La condesa sangrienta*, publicado por primera vez en revista en 1965, constituye un verdadero punto de inflexión pues, además de ser el primer texto en prosa -no "poema en prosa"- que Pizarnik publica, incorpora lo obsceno. Pero no se trata de una obscenidad convocada por la exhibición de lo sexual, sino por mostrar -con un lenguaje austero, solemne y altamente culturalizado, todavía acorde con la atmósfera verbal de su poesía- fantasías indecibles y sádicas vinculadas con la sexualidad. En tal sentido, por más que en él el cuerpo haga su entrada textual -si bien no triunfal-, se trata de un cuerpo nombrado desde una especie de escamoteo cultural

Sin embargo, es el primer texto donde se cruzan la muerte -ampliamente abordada en los poemas- y la sexualidad -hasta el momento ausente-, y tal encuentro se da en el espacio del tabú y de la destrucción del otro. Asimismo, en el plano del género literario, si bien *La condesa sangrienta* está escrito en prosa y presenta una estructuración narrativa, simultáneamente es poesía y ensayo, estampa descriptiva y reflexión, lo cual lo convierte en un texto inclasificable desde el punto de vista genérico.

Tal dispersión prosigue en los textos de *Textos de Sombra y últimos poemas*, "Diálogos"(18) y "Devoción" (19), que le suceden cronológicamente, pues articulan muerte, humor e infancia, recurriendo a una modulación absurda del humor que pone la nota desaforada, no ya en el exceso concreto del lenguaje -que todavía mantiene la textura verbal y la selección léxica altamente culturalizada a que me he referido- sino en el exceso intelectual y formal de reelaborar un cuento infantil en clave de muerte (Devoción) y convertir a la muerte en un monigote de teatro del absurdo o de historieta (Diálogo).

Unos años más tarde, entre julio y agosto de 1969, Pizarnik escribe *Los poseídos entre lilas*, su única "pieza teatral" publicada póstumamente, donde los mencionados "dominios ilícitos" se cruzan en plenitud y la obscenidad, a diferencia de lo que ocurre en *La condesa sangrienta* y los poemas en prosa citados, se da en diversos niveles. Así, por un lado, la poeta recurre por primera vez a un lenguaje "sucio", donde aparecen malas palabras y referencias sexuales explícitas o implícitas y, por otro, establece un contracanto de risa y grosería que rompe de manera definitiva con su lenguaje poético prestigioso y culto, el cual, sin embargo, también tiene su lugar en el texto. Dicho contracanto está formado por letras de tango y de bolero -que suenan estridentes en el contexto-, salidas de tono, groserías de fuerte connotación sexual y un humor verbal que baraja referencias psicoanalíticas y culturales, lo cual lo convierte, en mi opinión, y como lo he dicho en una entrada anterior, en un texto "cambalache", donde junto a la "Biblia" (el lenguaje poético elevado), aparece el "calefón" (groserías, tangos, salidas de tono, etc.)

Si puse entre comillas la caracterización de *Los poseídos entre lilas* como pieza teatral, se debe a que, nuevamente, desde el punto de vista genérico se transgrede la forma textual elegida -discurso dramático o teatral- pues tanto como las acotaciones o didascalias, en lugar de funcionar como tales atentan contra la representabilidad del texto, el discurso, por momentos, es de una densidad y materialidad tales, que parece negarse a ser pronunciado por actores sobre un escenario.

Pero lo más fascinante de este texto es que luego se convertirá en el último poema de su último libro publicado, pero pasando previamente por una operación de "limpieza" que lo libera de todos sus aspectos carnavalescos -risa y lenguaje sucio-, y mantiene exclusivamente el enfrentamiento metafísico con la muerte y la pérdida del sujeto en palabras prestigioso, cultas y elevadas. Tal "descarne" deliberado de la lengua a los efectos de su publicación en libro, así como su inclusión genérica en los parámetros del poema en prosa, confirmaría mi

idea respecto de la doble imagen de sí que Alejandra Pizarnik apostó a tener hasta su último libro publicado a partir de un uso contradictorio del lenguaje.

Llegamos así a “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, uno de los textos más transgresores, divertidos y siniestros de nuestra literatura, donde se desfonda de manera definitiva no sólo el lenguaje poético cuidadosamente elaborado a partir del previo movimiento de concentración que apunté, sino la totalidad del lenguaje y la cultura, los cuales estallan en un carnaval paródico de risa, obscenidad y sexo, de muerte de todo sentido, pues la forma y configuración misma de los textos queda como aplastada por la materialidad insoportable y ominosa de un lenguaje que he optado por llamar **carneado** por su contraposición con la extrema estilización y “limpieza” de todo elemento carnal que predominaba en su poesía anterior.

En él se registra una destrucción total del orden simbólico, ya que, más allá del desfondamiento paródico de la cultura occidental, las propias palabras se despedazan para que surja la dimensión sexual y procaz reprimida que las sostiene, en un estallido de risa que casi nos lleva a las fronteras de la normalidad psíquica, al instaurar una especie de delirio lingüístico, a la vez pletórico de humor y horrible, donde el sentido naufraga.

Y si el lenguaje explota bajo el peso de la sexualidad y la risa -pero una risa que, como ya lo he dicho, produce una profunda angustia-, todo asidero genérico estalla por igual y resulta casi ridículo pretender asociar esa carcajada general a la que sólo corta la muerte con cualquier clasificación genérica literaria.

Si ahora volvemos a considerar la concepción de Kristeva respecto de la función estructurante que cumple el lenguaje respecto del sujeto y reparamos en el proceso de desestructuración y destrucción general que culmina en estos textos inclasificables de Pizarnik, no cabe sino considerar su muerte de una coherencia aterradora. Porque, ¿qué otra salida sino la muerte le queda a quien, fusionando vida y poesía, convirtió al lenguaje en su

patria, cuando aquél estalla, arrastrando consigo al sujeto construido en él y por él? Es cierto que Kristeva, sin duda con cierto idealismo ingenuo, plantea que el poeta, al franquear ese "límite interno" del lenguaje que lo pone en contacto con la pulsión de muerte, encuentra las condiciones de un "re-nacimiento" al recoger dicha pulsión dentro de lo simbólico. Pero es como si la propia escritora le respondiera negativamente cuando dice, en los versos de "En esta noche, en este mundo" que ya cité en la entrada anterior:

> la lengua es un órgano de conocimiento
> del fracaso de todo poema
> castrado por su propia lengua
> que es el órgano de la re-creación
> del re-conocimiento
> pero no el de la resurrección

En tal sentido, como lo señala Frank Graziano en su estudio sobre la obra de Pizarnik[27], la singular inquietud que nos producen sus textos en gran medida se relaciona con el hecho de que su muerte se erige en autenticación retrospectiva de su obra.

En ese mismo sentido, también, adquieren una resonancia especialísima las siguientes palabras del escritor francés contemporáneo Claude Simon en una entrevista donde lo interrogaban acerca del sentido autobiográfico de su escritura: "Jamás se escribe algo que haya ocurrido antes, sino lo que ocurre en el presente de la escritura.

Sin duda, la poesía y la prosa de Alejandra Pizarnik se cuentan entre las apuestas más estremecedoras de la escritura argentina contemporánea. Y si algo enseñan, más allá de su

---

[27]Frank Graziano: "A death in which to live" en *Alejandra Pizarnik. A Profile.* Colorado, Logbridge Rhodes, 1987, pág. 9-17

belleza extrema o convulsiva, es la dignidad de un camino seguido hasta el final sin claudicaciones.

* * *

QUINTA ENTRADA

DE LA ESCENA DE LA ESCRITURA

A LA ESCENA TEATRAL

...el teatro, arte independiente y autónomo, ha de acentuar para revivir, o simplemente para vivir, todo aquello que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura y de cualquier otro medio escrito y fijo.

Antonin Artaud

LA ESCENA TEATRAL

OBSCENIDAD Y TEATRALIZACIÓN DEL INCONSCIENTE EN *LOS POSEÍDOS ENTRE LILAS* *

(*Como se verá al leer este texto, en él he mantenido las marcas de su momento de escritura: 1989. Si lo he hecho es precisamente para destacar en qué sentido han cambiado las cosas en lo relativo a la recepción de Pizarnik. Sin duda a causa de la edición de las* Obras completas, *en la actualidad no tiene validez mi afirmación de entonces de que se ignoraba su producción en prosa, ya que buena parte de los estudios consagrados a su obra en el país y el exterior le dan un lugar preeminente a ellos. Dejando esto al margen, creo que mis reflexiones del momento respecto de su única obra teatral siguen teniendo vigencia.)*

Dentro de la literatura, son numerosos los casos en que la importancia alcanzada por un autor en la práctica de un determinado género literario lleva a olvidar aquella parte de su producción encuadrable en otra modalidad discursiva. Así ocurrió con Alejandra Pizarnik, de quien, a diecisiete años de su muerte, prácticamente sólo se recuerda su poesía, mientras que han caído en el olvido -cuando no permanecen como un territorio verbal ignorado- sus textos en prosa. No me refiero aquí a las numerosas notas y artículos críticos que escribió, sino a esos tres textos, singularmente perturbadores y casi inclasificables genérica y tipológicamente que son *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, a los que, para distinguirlos de sus prosas críticas, llamaré "de ficción", con la necesaria cuota de sospecha que tal denominación entraña, al menos a esta altura de la teorización literaria.

* Ponencia leída en las *II Jornadas de teatro latinoamericano y argentino* convocadas por el GETEA en noviembre de 1989 en el Teatro Nacional Cervantes.

Por otra parte, creo que en su caso concreto, nos sólo incide en su silenciamiento dentro de la memoria cultural la importancia de la poesía de la autora, sino un rasgo que comparten y que los ha convertido, para muchos lectores y críticos, en tabú: me refiero a la emergencia en ellos de lo **obsceno** como categoría diferente de lo pornográfico y lo erótico, que al articularse en una práctica discursiva marcada por la transgresión genérica y lingüística y, en el caso del último de ellos, por un humor que oscila entre la desfachatez y lo siniestro, les confiere una textualidad que requiere, por parte de los lectores, la aceptación de una nueva legitimidad de la voz femenina.

Acerca de la delimitación de lo obsceno como categoría privilegiada a partir de la cual leer estos textos, creo importante especificar qué entiendo por ella, en oposición a lo pornográfico y lo erótico, con las cuales a menudo se la confunde. Personalmente, y siguiendo sobre todo las reflexiones sobre este tema del psicoanalista Carlos D. Pérez[28], quien recoge la acertada sugerencia etimológica de D. H. Lawrence, entiendo lo **obsceno** como aquello que concierne a lo irrepresentable del sexo, aquello que pervive en un intolerable fuera de escena **(ob-scena)** y que, en consecuencia, si bien nos conecta con el placer, va más allá de él, al goce en sentido lacaniano. En lo obsceno, sexo y muerte se alían para producir el crimen fascinante o la emergencia de las fantasías prohibidas y destructivas que conducen al "más allá" al que tiende todo deseo, en tanto que deseo de suprimir la radical falta-de-ser y articulación con la "compulsión a la repetición" a la que aludió Freud. Por eso, lo obsceno es, a la vez, siniestro y seductor, y su efecto sobre el lector se plantea como una fascinación compleja, una seducción fatal, en tanto se detiene ya en mostrar lo terrible y el crimen o en aludirlos certeramente, dejando como en segundo plano la sexualidad, ya en abordar a ésta como rodeada por un halo perverso y prohibido, iluminándola con una luz negra que muestra tanto como escamotea. Por eso, no produce ni placer ni hartazgo -experiencias generadas, respectivamente por lo erótico y

[28]Carlos D. Pérez. *Del goce creador al malestar en la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

lo pornográfico-, sino una atracción angustiosa, donde lo bello y lo irrepresentable -pero no impensable, pues si a algo apela lo obsceno es a nuestra fantasía, a nuestra imaginación más secreta para completar la escena- se fusionan en un equilibrio inquietante. En tal sentido, lo obsceno es un juego -peligroso por cierto- con la ausencia, con lo no dicho -o mejor, lo indecible-, con el tabú.

En esta definición de lo obsceno, he utilizado la palabra **escena** en diversas ocasiones. Al respecto me parece importante señalar que la he tomado en sentido metafórico y no literal, ya que por ella aludo a la escena de la conciencia y del lenguaje, entendido como lugar de las representaciones mentales y lingüísticas, espacio donde se actúa y se muestra, según los códigos representativos del orden simbólico. Acerca de esta última expresión, la utilizo en sentido lacaniano, es decir como sinónimo de lenguaje, entendido éste como esa exterioridad social y material que captura al yo y determina, a partir de dicha captura, la estructuración del sujeto.

Ahora bien, y volviendo a la definición de lo obsceno como aquello que se ubica en el fuera de escena del orden simbólico, dicha concepción permite acercarlo a la categoría de lo semiótico planteada por Julia Kristeva[29]como esa dimensión preverbal y preedípica en la que imperan las pulsiones y, entre ellas, fundamentalmente la pulsión de muerte, configurando un ritmo que si bien queda atrapado en la normatividad del orden simbólico, se filtra en el lenguaje a partir del fenómeno de la efracción, pulverizando sus estructuras, transgrediendo su ordenamiento y poniendo en peligro la estructuración misma del sujeto. Según la misma autora, el lenguaje poético es la práctica de escritura que, en virtud de su potencial transgresivo generalizado, hace que lo semiótico desarticule el dispositivo simbólico, permitiendo que se filtren las pasiones en el lenguaje y que el decir del sujeto del inconsciente y la enunciación se manifieste en lo dicho por el sujeto del enunciado.

---

[29]Julia Kristeva. La révolution du langage poétique. Paris: Ed. du Seuil, 1974; Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse. París: Ed. du Seuil, Col. Points, 1982

Es decir, entonces, que según las conceptualizaciones anteriores, podríamos considerar a la escritura obscena como una modalidad específica del lenguaje poético, en la cual la transgresión de la normatividad de lo simbólico se articula en el nivel concreto de la representación o mímesis, al poner en la escena de la escritura lo irrepresentable del sexo. En consecuencia, teóricamente sería posible entender como poesía los textos obscenos de Pizarnik a los que antes aludí.

Pero, como veremos, no se trata solamente de una posibilidad teórica, sino que cuando vamos al análisis discursivo concreto, comprobamos su poeticidad radical. Uno de los ejemplos donde se percibe de manera más clara la coincidencia entre obscenidad y poesía es precisamente *Los poseídos entre lilas*, en el cual dicha conjunción determina la irrepresentabilidad del texto, configurado en apariencia según las pautas del texto dramático y, por ende, destinado a la representación espectacular.

Si bien son varios los niveles en los que la naturaleza poético/obscena del texto obtura sus posibilidades de representación, me ceñiré sólo a dos: a) la extrema materialidad del texto, que excluye la incorporación de esa otra materialidad fundamental dentro del teatro que es el cuerpo del actor y b) la irrepresentabilidad de lo obsceno, en tanto que, por sus rasgos concretos de configuración, impide la transcodificación propia del fenómeno teatral.

Acerca de lo que he denominado "la extrema materialidad del texto", hay una serie de rasgos que especifican al lenguaje y al texto dramáticos[30] que quisiera recordar pues, como veremos, están desvirtuados en el texto de Pizarnik.

Ante todo, y en lo relativo al lenguaje dramático, hay dos características que lo definen: la referencialidad y la ausencia de un sujeto que articule la significación discursiva de manera global. Pasando al texto dramático, y en lo que se refiere a las relaciones entre sus cuatro categorías básicas -réplicas, personajes, didascalias y decorado-, la que media entre las

[30]Fernando De Toro: *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1988

didascalias y el decorado es virtual y puede variar de una puesta en escena a la otra. Asimismo, dichas categorías se organizan en situaciones, entendiendo a la situación como unidad mínima de la obra dramática, la cual da coherencia a los elementos textuales. En otro sentido, todo texto dramático, a partir de sus lugares de indeterminación y su virtualidad, permite y exige una inscripción en el texto espectacular, el cual incluye el cuerpo del actor como manifestación de superficie de ese discurso virtual.

Como dije, en la pieza de Pizarnik tales características que especifican el carácter dramático del texto están alteradas a partir de un conjunto de fenómenos que pasaré a analizar.

Acerca de la referencialidad, ésta está desvirtuada en dos sentidos: por un lado, a partir de una figuralidad extrema que lleva al lenguaje a plegarse sobre sí mismo, en una densidad que, tanto infinitiza su significación como transforma al lenguaje mismo en acontecimiento; por otro, a partir de un constante juego intertextual que vincula al texto con un amplio dominio de textos culturales, el cual incluye la propia poesía de la autora. Esto último es, precisamente, lo que hace emerger, más allá de los sujetos plurales representados por las voces de los personajes, la subjetividad del hablante lírico, la cual se condensa en ciertos puntos de saturación privilegiados. Me refiero a aquellos fragmentos de los parlamentos de Segismunda reinscriptos como el poema "Los poseídos entre lilas" en su libro *El infierno musical*, tanto como a aquellos que remiten a la constelación temática propia de la poesía de Pizarnik.

Como ejemplo del primer caso, tenemos este fragmento:

> Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto... (Pizarnik, 1971:129)

Como ejemplo del segundo, el siguiente:

> Estoy hablando o mejor dicho, estoy escribiendo con la voz. Es lo que tengo: la caligrafía de las sombras como herencia." (116)

Cuando unas líneas antes señalé que el lenguaje mismo se convierte en acontecimiento, apuntaba precisamente a esto: al hecho de que el factor de coherencia que armoniza las categorías y elementos textuales no es ya la situación, sino la emisión misma del poema. De esto se deduce que no hay escenario fuera del lenguaje mismo, personajes fuera de las voces diferentes que se revelan como pluralizaciones de una subjetividad lírica que las sostiene, referencialidad fuera de los contenidos inconscientes por los cuales se articulan sexualidad y pulsión de muerte como condición de posibilidad del lenguaje poético. Acerca de esto último, es importante señalar que, en el caso concreto de Pizarnik, el traslado del registro teatral al lírico implica un trabajo de borramiento de lo obsceno.

Es decir, entonces, que aquellos puntos de indeterminación que permiten el paso del texto dramático al espectacular no se registran aquí, en virtud de la saturación significante a la que me he referido, cuya materialidad desaloja la posible inscripción del cuerpo del actor como soporte del discurso. Porque aquí, como en la poesía en general, el lenguaje mismo es el actor de su drama de desestructuración simbólica, por el cual el sujeto se rearticula a partir del afrontamiento de la pulsión de muerte capturada en la semioticidad.

Apunté, también, que las didascalias varían su funcionalidad en el texto de Pizarnik. En efecto, lejos de aparecer como un texto secundario, tienen la misma importancia y espesor discursivo que las réplicas. Veamos, sino, dos ejemplos:

> Una habitación con muebles infantiles de vivos colores. Luz como una agonía, como cenizas. Pero también, a veces, como una fiesta en un libro para niños. En la pared del fondo, cubierta de espejos, hay dos ventanas verdes en forma de corazones. (99)

> Segismunda trae pantalones de terciopelo rojo vivo modelo Keats, una camisa lila estilo Shelley, un cinturón anaranjado incandescente modelo Maiakovski y botas de gamuza celeste forradas en piel rosada modelo Rimbaud. De su cuello pende un falo de oro en miniatura que es un silbato para llamar a Carol. En cuanto a Carol, su traje es color de roca rala y toda su persona evoca al otoño. (100)

Como se puede percibir, en ambos funcionan los mismos recursos que transforman en poético el lenguaje de las réplicas: la figuralidad y la intertextualidad, y se pierde la dimensión indicativa y contextualizadora propia de las didascalias.

Un segundo aspecto que señalé como determinante de la irrepresentabilidad de *Los poseídos entre lilas* se vincula con lo obsceno y con los problemas de transcodificación que plantea por su naturaleza misma.

Según la definición de lo obsceno que manejé al comienzo, esta categoría implica representar en la escena de la escritura las fantasías en las que se articulan sexualidad y muerte. Ahora bien, por oposición a lo pornográfico, su registro propio de representación implica un alto grado de virtualidad, con el fin de que el lector o espectador pueda completar lo representado a partir de su propio imaginario. Si en *Los poseídos entre lilas* se procediera a la transcodificación que implica una puesta teatral, dicha virtualidad del orden de la representación se perdería, con lo cual el texto caería del lado de lo pornográfico. En efecto, al tener tan alto grado de materialidad en el orden del lenguaje, éste impide su actualización en el orden de la mirada. Esta afirmación no implica, sin embargo, que crea que lo obsceno no puede darse en las artes plásticas o espectaculares -*El imperio de los sentidos* es un buen ejemplo de cine obsceno-, sino que en el caso de ese tipo de artes, donde convergen varios códigos, exige que ninguno de ellos tenga excesiva densidad, con el fin de que se resguarde la participación imaginaria del lector.

Es decir, entonces, que todo en *Los poseídos entre lilas* es un hecho de lenguaje y, si hay alguna "teatralización", ésta se registra en la **escena de la escritura**, al representarse las vinculaciones inconscientes entre creación poética y sexualidad. Vinculaciones éstas, como ya lo dije, rigurosamente borradas de los textos poéticos de la autora, al igual que el humor y la incorporación de elementos culturales marginales y poco prestigiosos, elementos en los que no me he detenido en mi análisis pero que en los textos en prosa se alían a la obscenidad para transgredir la normatividad simbólica.

Creo que tras el análisis anterior, cabe preguntarse por qué elige la autora configurar dramáticamente su texto, si todo su trabajo tiende precisamente a desvirtuar ese carácter dramático. Desde mi punto de vista, porque aún desnaturalizadas y destruidas apenas se constituyen, esas categorías dramáticas le permiten una dimensión de representatividad y de reflexión sobre el acto poético imposibles en el poema puro.

LA ESCENA DE LA ESCRITURA

EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA: DEL LENGUAJE COMO ESPECTÁCULO AL ESPECTÁCULO TEATRAL*

Ante todo, quiero aclarar que las presentes reflexiones no se proponen analizar la puesta teatral que actualmente puede verse en Buenos Aires del poema *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik,[31] sino que surgen, en cierta forma, a contrapelo de ella, y llevan a confrontarla con el único texto supuestamente teatral que escribió la poeta, *Los poseídos entre lilas*, cuya irrepresentabilidad ya he analizado.**

Acerca de la mencionada puesta en escena, sin embargo, me interesa señalar hasta qué punto, respecto de ella, es acertada la denominación puesta en escena como impropia la calificación de teatralización o espectáculo teatral, en tanto el director ha optado por poner en escena el poema, manteniendo su carácter de tal y sin desarrollar la productividad teatral y dramática del texto. En efecto, la puesta de Guerberof mantiene, en desmedro del espectáculo teatral, el carácter espectacular del lenguaje poético, lo cual se erige en obstáculo casi insalvable para la incorporación del cuerpo del actor como signo teatral. Esto puede percibirse claramente en el hecho de que la actriz, Rosa Brill, restringe su interpretación casi exclusivamente a prestar su voz para la emisión del poema, limitando el poder significante de su cuerpo a una gestualidad mínima y casi desemantizada. De igual manera, el manejo de las

---

* Ponencia leída en la mesa redonda de investigadores de teatro en las *III Jornadas de teatro latinoamericano y argentino* del GETEA en septiembre de 1990

[31] Aludo a la puesta realizada en el Espacio Giesso en agosto y septiembre de 1990 dirigida por Miguel Guerberof y a cargo de la actriz Rosa Brill.

** Ver la sección anterior: “Obscenidad y teatralización del inconsciente en *Los poseídos entre lilas.”*

luces, la música y el espacio escénico, simplemente se suman al texto poético, sin entrar en una verdadera relación significante con él.

Sin embargo, esta puesta en escena del texto de Pizarnik me permitió captar una paradoja cuya exploración teórica me propongo en estas reflexiones. Porque trasladado a la escena, puesto en ese otro espacio que, respecto del espacio de la página, representa la escena, y transpuesta -utilizo deliberadamente el término kristeviano de transposición en tanto que transcodificación semiótica que se apoya en la pluralidad de signficaciones y en la lógica analógica del lenguaje poético- la escritura a la *foné*, la oralidad, se despliegan posibilidades específicamente dramáticas del poema de Pizarnik que resultan encubiertas por su registro escrito.

Es decir que nos encontraríamos ante la paradoja de que lo teatral aparece en un texto con la marca explícita de lo poético y que su dimensión de productividad textual (siempre en sentido kristeviano) tiene una magnitud tal que legitima, en cierta medida, el tránsito desde el lenguaje como espectáculo -propio de la poesía- al espectáculo teatral, mientras que aquel texto específicamente estructurado en forma dramática por la autora, *Los poseídos entre lilas*, resulta abiertamente irrepresentable. Ello es así tanto porque la poeticidad de su lenguaje desvirtúa los recursos y categorías teatrales, como por el peso de la materialidad misma de dicho lenguaje -que excluye esa otra materialidad capital en el teatro que es el cuerpo del actor- y por su carácter obsceno, el cual, al conjugarse con el predominio de lo lingüístico respecto de los demás sistemas de signos que confluyen en el hecho teatral, obtura aquellos puntos de indeterminación propios del texto dramático que permiten su actualización en una puesta en escena.

Ante esta paradoja me propongo, a la vez, determinar aquellos aspectos de la productividad textual del poema que permiten su relativa transcodificación teatral, y señalar ciertos problemas teóricos que plantean el frotamiento y la confrontación de teatro y poesía.

Veamos, ante todo, la singular reversión que se produce entre *Extracción de la piedra de locura* y *Los poseídos entre lilas* respecto de las cuatro categorías básicas del texto dramático, presentes pero inoperantes en el segundo, y ausentes pero generables a partir de la productividad textual en el primero.

Si bien *Los poseídos entre lilas*, según lo señalé en mi trabajo anterior, cuenta con personajes, réplicas, didascalias y decorado, estos prácticamente se anulan a partir de un dispositivo lingüístico básico: la materialidad del lenguaje. En efecto, en dicha "pieza" las didascalias pierden su carácter de "texto secundario" al adquirir, por la figuralidad y la intertextualidad, igual espesor e importancia discursiva que las réplicas; el decorado resulta irrepresentable por su nominación figurada -la cual le quita su virtualidad e indeterminación, actualizándolo concretamente en el lenguaje- así como por sus juegos intertextuales; los personajes se presentan como desdoblamientos intercambiables del yo protagónico, Segismunda, y las réplicas, por un lado, aparecen despojadas de verdadera dimensión dialógica y, por otro -lo cual es más importante aún- no adquieren su coherencia dramática a partir de situaciones que se articulen en un acontecimiento. Porque, en rigor, en *Los poseídos entre lilas* no pasa otra cosa que el lenguaje en su desestructuración simbólica, a raíz de lo cual el único "acontecimiento" es el de dicha confrontación, móvil y sin fin, entre lo semiótico obsceno y la normatividad del orden simbólico.

Por el contrario, *Extracción de la piedra de locura* se presenta en sus veintiocho fragmentos de muy diversa extensión, básicamente como un diálogo entre dos voces diferentes, las cuales, si bien son reducibles a un sujeto desgarrado cuyas diferentes posiciones (yo-otro; yo-imagen especular; yo-fantasma imaginario) tienen una coherencia y una especificidad que permite considerarlas verdaderos personajes de derecho. En efecto, por un lado tendríamos a aquella que dice yo y está sometida a los sucesivos despojamientos que entraña la desestructuración subjetiva y, por el otro, a aquella que se dirige a la primera apostrofándola,

verbalizando sus procesos de desintegración, instándola a hablar, desautorizando su palabra. Es decir, que de un discurso unificado en el hablante lírico, surgen los personajes de un drama esencial: el de la desestructuración del sujeto y su pulverización en el silencio final, ya que el lenguaje, como genialmente lo planteó Lacan, es estructurante para el sujeto. Y esta situación o acontecimiento es lo que le confiere su coherencia dramática al texto.

Ahora bien, ¿por qué denomino aquí acontecimiento a dicho proceso, similar al presentado en *Los poseídos entre lilas*, pero donde, por el contrario, lo entiendo como puro espectáculo de lenguaje? Porque en el poema, paradójicamente, dicho fenómeno está estructurado en sucesivas situaciones de pérdida que culminan en la fundamental: la pérdida de la subjetividad como lenguaje, por lo que se puede hablar legítimamente tanto de un *crescendo* de la acción dramática -por más que se trate de una acción metafórica y negativa-, como de una rudimentaria estructuración del texto en escenas.

Por fin, y esto constituye para mí uno de los efectos más sorprendentes de la productividad textual del poema, la total ausencia de didascalias no obtura su posibilidad de actualización en una puesta en escena. En efecto, es tal la riqueza evocadora de las imágenes del poema, tanta la polisemia de ese diálogo encontrado, tan sugerente el *crescendo* de episodios de sucesivo despojamiento del yo, tal -para sintetizar-, la potencialidad metafórica del lenguaje, que el poema mismo abre un abanico múltiple de posibles escenificaciones, ya que los mencionados elementos parecerían reclamar la materialización del espacio y las figuras convocadas.

En este sentido, resulta un texto especialmente tentador para un experimento teatral, al contrario de lo que ocurre con *Los poseídos entre lilas*. Sin embargo, más allá de dicha seducción y potencial de productividad teatral, me parece que presenta un obstáculo en principio insalvable para su puesta en escena, similar pero en cierto sentido diferente al propio de *Los poseídos entre lilas*: la materialidad del lenguaje poético.

Paso a explicarme, para lo cual, necesariamente, rozaré ciertos aspectos teóricos que hacen a la especificidad de los discursos, para luego continuar con la confrontación del poema con la pieza teatral de Pizarnik.

Generalmente se alude a la referencialidad propia del discurso teatral y a su irreductibilidad a un solo emisor -según ocurre en el caso del discurso lírico- como rasgos especificadores de su naturaleza. Sin embargo, creo que hay que tomar con pinzas ambas distinciones, por lo que prefiero reemplazar a ambas por la categoría de materialidad, a la que entiendo como especificación fundamental.

En efecto, si la confrontación entre referencialidad/ figurabilidad fuera definitiva, deberíamos echar al canasto de la lírica los coros de Esquilo, grandes segmentos de la dramaturgia shakespeareana y, para no irnos tan lejos, unas cuantas piezas de Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, por ejemplo. En lo que se refiere a la imposibilidad de reducir las réplicas distribuidas entre varios personajes a un solo emisor que sintetizaría a los diversos personajes, creo que la interpretación psicoanalítica de numerosos dramas -de Shakespeare a Strindberg o el ya mencionado Beckett- ha demostrado a las claras que puede entenderse a la escena teatral como escena del inconsciente y a sus figuras como fantasmas subjetivos (obviamente utilizo la palabra "fantasma" en sentido psicoanalítico).

Pero al hablar de materialidad me refiero a la dimensión de densidad significante que el lenguaje poético le confiere a las palabras, al infinitizar su significación y desengancharlas de la lógica binaria, reconduciéndolas hacia otra lógica. Y dicha materialidad reclama el orden de la mirada, el de la escritura**,** no el de la *foné*, para ser percibida y jugada; la dirección no-lineal de la lectura para su captación.

Así, si bien la productividad textual operante en *Extracción de la piedra de locura* convoca a su puesta en escena, generando las categorías propias de lo teatral desde la poeticidad misma, actualizarlas en una teatralización llevaría a la paradoja de sacrificar su

materialidad lingüística, pues quien mira el espectáculo teatral, perdería el lenguaje como espectáculo.

Aparentemente esta conclusión no difiere demasiado de aquella a la que llegué en mi análisis de *Los poseídos entre lilas* respecto del efecto anti-teatral de la materialidad del lenguaje. Sin embargo, no se trata exactamente de lo mismo. En *Extracción de la piedra de locura* no se opera simplemente el desalojo del cuerpo del actor como signo por parte del signo lingüístico, sino que trasladar la escritura al orden de la *foné* implica sacrificar sus ricas posibilidades de entrecruzamiento y tramado significante. En tal sentido, aquí es la sucesividad, la dinámica metonímica propia de la representación teatral lo que atenta contra la verticalidad metafórica del lenguaje poético, más que la suma de una materialidad -el cuerpo del actor- a la otra -el lenguaje poético-. En rigor, personalmente creo que en el caso de *Extracción de la piedra de locura* actualizar el espacio metafórico convocado por el poema, así como las voces en personajes concretos, puede ayudar a la captación de ese drama central que constituye el poema: el de los embates de la semioticidad a una subjetividad simbólicamente configurada, semioticidad representada aquí por las diferentes configuraciones del otro imaginario.

Para cerrar estas reflexiones, quisiera sintetizar aquellas paradojas e interrogaciones que suscitaron en mí la puesta en escena del poema. En cuanto a la confrontación con *Los poseídos entre lilas*, comprobé:

- que la productividad textual del poema incluye la generación de categorías específicamente teatrales como son las de los personajes, las didascalias, las réplicas y el espacio teatral.
- que dicha productividad textual, en el caso de Pizarnik, hace más teatral al texto que su directa estructuración a partir de categorías dramáticas, tal como la poeta lo intenta en *Los poseídos entre lilas*

- que si bien ambos textos resultarían igualmente irrepresentables, son diferentes los motivos que determinan dicha irrepresentabilidad.

Queda por último una reflexión acerca de la escritura de Pizarnik. Si, como la crítica lo ha señalado, el poema *Extracción de la piedra de locura* es uno de los más personales y logrados de la autora, cabría apuntar que su productividad textual parece tener una especial inclinación hacia lo dramático. Pero también, y siguiendo la definición que Julia Kristeva hace del lenguaje poético, cabría preguntarse si *todo* lenguaje auténticamente poético, que pone en juego la normatividad del sujeto y se abre a los embates de la semioticidad, no es esencialmente dramático, en tanto articula el combate central que da razón de todo arte.

* * *

SEXTA ENTRADA

DIÁLOGOS

ENTRE LITERATURA, PINTURA

Y LITERATURA OTRA VEZ

ENTRE LITERATURA Y PINTURA

FORMAS DE MORIR:

de Alberto Greco a Alejandra Pizarnik

... hay una reversión de la obra sobre la vida (y no al contrario);
es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto...
ROLAND BARTHES

Dying is an art, like anything else
SYLVIA PLATH

I

Hay más cosas en el cielo y la tierra…

Muchas veces, especializados como estamos en nuestra tarea de críticos literarios, no prestamos atención a otros fenómenos del campo artístico –pintura, música- los cuales, en ocasiones, pueden resultar singularmente reveladores para el corpus literario o el autor que estamos investigando, en tanto que nos permiten establecer nuevas relaciones y plantear nuevas respuestas a problemas que presentan los textos.

Señalo esto pues es, precisamente, lo que me ocurrió al entrar en contacto con la obra del plástico argentino Alberto Greco, nacido en 1930 en Buenos Aires y que se suicidó en 1965 en Barcelona –ya que pasó un período importante de su vida y realizó buena parte de su obra en España- y ponerlo en correlación con la obra de Alejandra Pizarnik

En efecto, cuando por primera vez me enfrenté con los *collages* de Alberto Greco expuestos en Buenos Aires en 1996 y recuperados, después de treinta años, para el circuito pictórico, me llamó profundamente la atención la similitud que, en el campo de la plástica, presentaban con los textos póstumos de Alejandra Pizarnik editados por Olga Orozco y Ana Becciú en *Textos de Sombra y últimos poemas* bajo el título de "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa". Porque, al igual que los textos de Pizarnik –pues en este caso no se puede

Comentario [E11]:

hablar estrictamente de “poemas”, sino que se trata de producciones lingüísticas que se adecuan a la definición barthesiana de “texto” por oposición a la “obra”, en razón de su intertextualidad radical, su borramiento de la figura del autor, su diseminación del sentido, su carácter paradójico desde el punto de vista genérico, su conexión con el “goce” en sentido lacaniano, etc.-, sí, al igual que los textos de Pizarnik las telas de Greco presentaban una llamativa heterogeneidad matérica, engendradora del tipo efectos de sentido y de productividad por parte del espectador señalados por Barthes como propios del objeto lingüístico “texto”. En efecto, en ellas se reunían un conjunto heterogéneo de elementos plástico-gráficos que remitían a una variedad de “discursos” estéticos y sociales –respecto de los cuales funcionaban como “citas”-, entre los cuales se incluían obras e “intervenciones” del propio autor, recurriendo, además, a una impresionante diversidad de técnicas pictóricas –óleo, *collage*, tinta, papel y dibujos encolados, grafito, incorporación de personajes vivos, etc.-, factor este último que, al ser equiparable a la hibridez genérico-literaria de los textos de Pizarnik –donde desde diálogos dramáticos a fragmentos poéticos, micro-narraciones y parodias diversas aparecen y entran en conflicto todos los géneros literarios y discursivos posibles- hacía por lo menos dudoso calificarlos de *collages*, pues estaban más allá de toda especificación de “género” plástico. Por fin, el efecto de borramiento del autor en razón de tal heterogeneidad intertextual y técnica –que, como bien dice Barthes, al convertir al texto en un “mosaico de citas”, anula toda ilusión de “paternidad”- estaba, como en Pizarnik, inquietantemente desafiada por “incrustaciones” autorreferenciales, que, si en la autora van desde su nombre a fragmentos de poemas propios, en el caso de Greco incluían, además del nombre propio –ese “GRECO” obsesivamente diseminado y repetido en diversas telas- dibujos y textos también propios.

Esta primera relación entre los dos artistas se convirtió en asombro y deslumbramiento cuando empecé a documentarme sobre la vida y la obra de Alberto Greco y descubrir en cuántos puntos su trayectoria artístico/ vital se acercaba a la de Pizarnik.

De esa red de similitudes y diferencias –pues también hay importantes divergencias- pretendo dar cuenta aquí, a fin de desentrañar si en ambos podemos captar un similar proyecto estético articulado en dos lenguajes diferentes: plástica/ literatura.

II

Más allá de la tela y la página: estetización de la vida y ontologización del arte

Como lo señalé, tras ese primer acercamiento empezaron a sucederse, como relámpagos, los descubrimientos de coincidencias entre Pizarnik y Greco, que simplemente enumero a continuación, ya que me detendré en detalle en ellas en el curso del artículo:

- los dos habían incursionado en la práctica artística del otro: en el caso de Greco, su actividad literaria está sobre todo concentrada en el libro de poemas *Fiesta* de 1950, algunas letras de tango, relatos y la mítica novela-diario *Besos brujos*, pero también puede percibirse en la constante inclusión de textos autorreferenciales en sus telas, sea en forma del nombre propio o de textos producto de la escritura automática. En el de Pizarnik, su incesante producción de dibujos al estilo Klee –asociada con su asistencia, en 1954, al taller de Batlle Planas-, con la que agasajaba a sus amigos, además se concretó, en 1965, en la exposición conjunta que hizo con Mujica Láinez en “El Taller”, así como en los dibujos que acompañan la edición de *Zona Prohibida*, separata publicada en 1982 por la Universidad Veracruzana de México en las Ediciones Papel de Envolver, Colección Luna Hiena, pero que fue entregada a la editorial veinte años antes, en 1962;

- los dos tuvieron diversos intentos de suicidio antes de aquél que dio fin a sus respectivas vidas,[32] en el cual era perceptible una "puesta en escena" cargada de significación y de voluntad estética: el "disfraz" y la escritura del propio cuerpo en Greco; la muñecas maquilladas y un texto perturbador –"No quiero ir nada más que hasta el fondo"- en Pizarnik;
- los dos encarnaron **personajes** en el escenario de su época, íntimamente vinculados con su concepción del arte e indiscernibles de él, en un gesto de articulación entre vida y arte, que los convirtió en "leyendas" para sus contemporáneos y sucesores;
- los dos, en relación con lo anterior, pusieron de manera especialmente significativa el cuerpo en sus respectivas obras, en un doble gesto de estetización de la vida y "ontologización" de la obra;
- los dos optaron por una sexualidad heterodoxa, en el sentido de practicar una bisexualidad orientada preferentemente a las relaciones homosexuales;
- los dos manifestaron su rechazo respecto de la sociedad al no incorporarse en el circuito productivo y de mercado: ninguno de los dos tuvo un "trabajo" en sentido capitalista. A Pizarnik siempre la mantuvieron sus padres y, de la lectura de la documentación sobre Greco, puede suponerse que vivió de algunas ventas esporádicas y, tal vez, de la ayuda de sus amigos.
- los dos, por fin, fueron autores de "obras" profundamente revulsivas para sus respectivos campos artísticos.

Pero, junto con esas coincidencias, también emergieron diferencias que los delineaban como figuras ubicadas en lugares ligeramente diferentes dentro de sus respectivos ámbitos artísticos:

---

[32] A los efectos del presente trabajo, no entro en el tema de hasta qué punto fue accidental o voluntaria la ingesta de pastillas de Seconal que terminaron con su vida, pero mi cautela al respecto está expresada en mi biografía: *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. (págs. 199-200).

- frente a una vida que en gran medida se desarrolló en el exterior en el caso de Greco, Pizarnik, tras el mítico viaje a París de 1962-64, sólo hizo un breve –y aterrador- viaje al exterior;
- frente a la voluntad revulsiva que, desde el comienzo, tuvo el arte de Greco, en Pizarnik se percibe un "ocultamiento" de sus textos más radicalmente transgresores, que sólo publicó en vida en revistas –en general del exterior- y compartió exclusivamente con sus íntimos;
- frente a la actitud alegremente provocadora, desafiante y activista de Greco en lo social/ artístico –ese "carnaval" del que el mismo autor habla (Rivas, 198) -, en Pizarnik se percibe, en dicho nivel, un juego ambiguo de transgresión/ ocultamiento, ruptura/ acatamiento.

De tal conjunto de rasgos, y por las limitaciones de espacio que plantea el presente trabajo, sólo desarrollaré a fondo el que considero el gran punto de coincidencia que determina ese "aire de familia" que percibo entre ambos artistas, en torno del cual –desde mi perspectiva- se articulan las demás similitudes y que, también, me permitirá especular acerca de sus diferencias –relacionadas en gran medida, como se verá, con el estado de receptividad respectiva del campo plástico y el literario y la inscripción estética de ambos artistas.

Ese punto privilegiado de articulación entre Alberto Greco y Alejandra Pizarnik tiene que ver, nuevamente, con el concepto de "texto" de Roland Barthes, en el sentido en que lo sintetiza el epígrafe con el cual he iniciado este artículo: la reversión de la obra sobre la vida del artista, por la cual ésta se puede leer como un "texto", a consecuencia del doble movimiento de estetizar la vida y hacer obra con el cuerpo, en una especie de trabajo de lanzadera que tiende a fusionarlos, proceso que ambos artistas han manifestado explícitamente en dos textos especialmente reveladores de tal voluntad de fusión entre vida y arte, obra y

cuerpo:

> Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (Pizarnik, 1971: 24)[33]

> Más que "pintor" de mis cuadros, me considero "pintado" por mis cuadros, que muestran mi propia imagen salvaje, siempre torturada, como es la belleza. Pinto porque sino reviento. (López Anaya, 1995: 6)

Y, en efecto, resulta asombroso, al enfrentar la trayectoria artístico-vital de ambos creadores el punto hasta el cual jugaron el cuerpo en sus respectivas obras. Si en el caso de Pizarnik ello se percibe en la modulación de su vida según el modelo literario del poeta maldito -"La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real, pues éste no existe; es literatura."(Pizarnik, 2006: 200) - y de su obra como cuerpo verbal ontológicamente investido –tal como lo denota la cita anterior de *El infierno musical*-, en el caso de Greco también nos enfrentamos con la configuración de sí mismo como sucesivos personajes míticos –"En esa época Greco ya era un personaje de leyenda", dice López Anaya en el artículo antes citado, refiriéndose al año 1961 (6)- y la progresiva inscripción del cuerpo propio como obra de arte.

III

Estetización de la vida. Greco: "¿el farsante angélico?"

En Alberto Greco, tal gesto se percibe desde el comienzo de su irrupción en la vida

---

[33] Alejandra Pizarnik. *Poesía completa*. Págs. 269-70. [El poema pertenece a "El deseo de la palabra" poema de su último libro publicado en vida: *El infierno musical*.]

cultural argentina, a la que ingresa junto con un grupo de jóvenes contestatarios que “se hacen notar por sus atuendos provocativos y sus ideas vagamente wildeanas” (Rivas, 174). Destaco este aspecto del “disfraz” pues implica un primer intento de inclusión del cuerpo en una “estética”, en una declaración implícita de que ser “artista” no tiene sólo que ver con “hacer obra”, sino con “vivir como obra de arte”, en una continuación del gesto surrealista de convertir la vida en obra de arte, conversión que se concreta en la construcción del personaje del dandy existencialista.

A esta primera y tímida articulación le sigue la construcción de un nuevo personaje social cuya “fama” perdurará hasta el fin de sus días: el del vidente. Al margen de sus posibles dotes genuinas para la adivinación, lo que me interesan son dos aspectos: primero, la asociación artista/vidente –proveniente, sin duda, de las famosas “Cartas del vidente” de Rimbaud- como una forma a la vez de repudiar la racionalidad y de proclamar que el arte se vincula con lo inconsciente y lo “sagrado”. Segundo, la continuación, transformada, del gesto textualizador de la vida; porque no basta con ser vidente en la obra –en este momento del desarrollo artístico de Greco, tanto pictórica como poética -, sino que es preciso actuar el vidente.

IV

Ontologización del arte: ¿es posible rescatar el cuerpo cuando se lo convierte en objeto estético?

Si estas “estetizaciones” de la vida aparecen como un gesto que del arte va a la vida para incorporarla a aquél, la siguiente conversión –que nos lleva al ARTE VIVO-DITO y a los *collages* que me dieron la primera señal de una similitud entre Greco y Pizarnik- resulta mucho más radical y aparece como segundo movimiento de la “lanzadera” a la que me refería antes: la de ponerle el cuerpo al arte y convertirlo, así, en obra. Cito, para comenzar a tratar esta última

mutación, los testimonios de Lea Lublin y Osvaldo Giesso, incluidos en el catálogo del IVAM:

> "...inclusive en una simple fiesta y reunión de artista como las que siempre se frecuentan, él tenía que realizar inclusive ahí una acción, que creo que es uno de los precursores de las acciones de artistas más que happenings porque eso no tenía una función de happening, sino el decir **Estoy haciendo conmigo mismo una obra, siendo yo el artista, yo mismo produzco el arte, es decir, yo soy el arte en ese sentido**." (192 - La negrita es mía)

> "Los informalistas unían mucho el arte con la vida y Greco era especialista..." (194)

Estos primeros intentos de franqueamiento, sin embargo, pronto se van a convertir en las "intervenciones-acciones" a las que llamó ARTE VIVO-DITO y que, dentro de la lógica de aniquilación del objeto estético como tal –que pasa por una nueva relación con la materia, tomada de la realidad y no "trabajada" con el criterio tradicional de "factura estética"- y de conversión de la vida en obra de arte, aparecen como una consecuencia absolutamente lógica, pues llevan a un punto extremo la buscada articulación.

De tales "obras-intervenciones-acciones" surgidas a partir del manifiesto de Roma, las que me interesan para articular su proyecto estético con el de Pizarnik, son aquéllas donde se comprometen el propio cuerpo de Greco –el hombre-sandwich del salón *Antagonismos 2, El Objeto*, en el Museo de Arte Decorativo de París; los Vivo-Dito que protagoniza- o sus "equivalentes" sígnicos –los collages y dibujos donde incorpora su nombre o sus textos autorreferenciales[34]-, pues creo que sólo a partir de ellas puede captar la investidura estética de su suicidio, su carácter de último VIVO-DITO realizado por el artista.

En efecto, el hecho de que se "disfrazara" con bombachas turcas de color rojo y, con el torso desnudo, compusiera una crucifixión donde, en cada una de sus manos (o en una sola,

[34] De los de este tipo que he podido ver –por cierto que en fotografía- los que me resultan más significativos son la "Obra desaparecida, 1963" –Catálogo del IVAM pág. 213- y los collages 6 y 14 de la exposición de Buenos Aires de 1996, reproducidos en las páginas 13 y 21 del Catálogo antes citado.

pues las versiones presentan una pequeña variante), había escrito la palabra "Fin", no sólo se conecta con muchas de sus obras en las cuales aparece, con ánimo de transgresión, la temática religiosa –desde la exposición *Las monjas* hasta la performance-Vivo-Dito *Cristo 63* y la "crucifixión" de Kennedy-, sino que articula definitivamente la idea del artista "crucificado" por la sociedad. [Aquí no puedo evitar hacer la relación con ese autor que fue tan importante para gran parte de los artistas del *body-art* y los movimientos contestatarios de los sesenta y, por cierto, para Pizarnik, quien tradujo varios de sus textos: Antonin Artaud y su obra, sobre Van Gogh: *Van Gogh, el suicidado por la sociedad.*]

En este punto es donde, desde mi perspectiva, se termina de articular la relación con Pizarnik y la tradición de los poetas malditos en la cual se inscribe la escritora argentina –Rimbaud, Lautréamont, Artaud-, según lo he planteado en mis trabajos sobre su obra. Pues al igual que ellos, Greco, en un gesto de rechazo simultáneo de la sociedad, el arte y la figura del artista tal como dicha sociedad los concibe, a favor de un arte que se fusiona con la vida y que se cumple sobre el cuerpo del artista, termina en un suicidio simultáneo de su arte y de sí mismo.

En este gesto transgresor, asimismo, inscribo por un lado, la ruptura de los lenguajes de sus respectivas prácticas recurriendo al lenguaje plástico en el caso de Pizarnik y al literario en el de Greco, y por otro lado, la posición contestataria respecto del mundo del trabajo y la sexualidad. Paso a explicarme.

Respecto de la ampliación del propio lenguaje estético por medio del literario (Greco) y el plástico (Pizarnik) –que terminará en el pasaje a la realidad y la acción, en Greco y, en Pizarnik, en la destrucción de su lenguaje poético cuidadosamente cultivado, a favor de un *pastiche* de lenguajes excluidos y "antipoéticos" y un franqueamiento extremo de los géneros literarios-, tanto como en el caso de Greco es claramente perceptible en la inclusión de palabras y textos en sus *collages*, en Pizarnik resulta más sutil, pero está igualmente presente. Me

remito, como ejemplo, a su famosa definición de la poesía de 1962:

> "...En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una marea que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la *contemplo*; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado.)"(Pizarnik, 1968c: 67) [35]

Pero además de esta declaración de principios, en la poesía, la prosa y los *textos* de Pizarnik se produce un manejo del espacio de la página en blanco que lo incluye como elemento significante, sea para "dibujar" sobre él, como en los dos ejemplos siguientes:

Alguien
cae
en
su
primera caída.
(Pizarnik, 1982: 90)[36]

criatura en plegaria
rabia contra la niebla

escrito	contra
en	la
el	opacidad
crepúsculo	

no quiero ir

[35] "El poeta y su poema" en: *Prosa completa*. 299-300.
[36] *Poesía completa* 446.

nada más
que hasta el fondo

oh vida
oh lenguaje
oh Isidoro

(Pizarnik, 1982: 96)[37]

sea para cubrirlo en su totalidad, obedeciendo a un gesto de desbordamiento que se articula con la inclusión de los “lenguajes excluidos” a los que antes me referí.

Respecto de la negación a inscribirse en el mundo del trabajo, sin renunciar por ello a obtener dinero de su arte –o de su familia y amigos- no creo que sea necesario insistir en el gesto de implícita crítica a la sociedad que entraña –y que ya empieza a percibirse en Baudelaire, como tan perspicazmente lo ha señalado Pierre Bourdieu, al margen de que se pueda disentir con muchos aspectos de su enfoque del campo intelectual francés de 1830 en adelante-[38], mientras que creo que es preciso detenerse en la sexualidad heterodoxa de ambos artistas.

Ante todo, quisiera dejar en claro mi disidencia respecto de ciertos enfoques *gendered* del arte, que lo enfocan en relación exclusiva con la sexualidad del autor. El sentido en el cual lo tomo en cuenta dentro de la comparación entre Greco y Pizarnik es en el de rechazo al binarismo de la mentalidad moderna, el cual, además de manifestarse en el principio de “división” de las artes, la atribución de un “lugar” peculiar al arte –como “mercancía” una vez que se constituye el mercado de arte y como algo “separado” de la vida “en serio”- y de los otros pares binarios que Derrida ha señalado en sus análisis, también se manifiesta en la aplicación del binarismo a la sexualidad. En tal sentido, que ambos artistas hayan practicado

---

[37] *Poesía completa*. 453.

[38] Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama, Col. Argumentos, 1995. (págs. 79-136 en especial)

una sexualidad heterodoxa, la cual además no opta por una de las alternativas hipotéticamente posibles –heterosexualidad/ homosexualidad-, sino por una bisexualidad con preferencia por las relaciones homosexuales, lo considero coherente con sus otros gestos de transgresión de las convenciones sancionadas por la sociedad, en tanto que no optan por una de las dos alternativas jerárquicamente planteadas por la lógica binaria de la sociedad del momento –arte/ vida; integración en el mundo del dinero/ exclusión respecto de él; heterosexualidad/ homosexualidad- sino por una tercera que transforma la lógica del "o esto o lo otro" en la del "esto y esto y esto..." y que, en palabras de Ana María Fernández, apuntaría a afirmar una Lógica de lo Otro frente a la Lógica de lo Mismo prevaleciente hasta la Modernidad.[39]

V

Del rizomático "paseo internacional del esquizo" a un lenguaje que culpablemente se "carnea"

Sin embargo, como lo señalé antes, en esta similar ontologización del arte y textualización de la vida que he captado como punto fundamental de coincidencia entre la poeta y el plástico argentinos, hay también diferencias fundamentales que, a la par que le dan una "tonalidad" diferente a sus producciones –la fiesta en el caso de Greco; el resplandor del horror en Pizarnik- los ubican en posiciones diferentes dentro de sus respectivos campos artísticos. Para señalarlas, necesariamente tendré que ponerlos en relación con lo que estaba ocurriendo en la plástica y la poesía argentinas del momento.

De acuerdo con las referencias a su evolución artística que encontramos en la

---

[39] Ana María Fernández. *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres.* Buenos Aires: Paidós, 1994. (1ª reimp.)

bibliografía especializada,[40] Greco se incorporó muy tempranamente a las tendencias artísticas más revolucionarias, que ponían en crisis el lenguaje pictórico y lo abrían hacia la realidad y el cuerpo, en los sucesivos "franqueamientos" que he sintetizado en el apartado anterior y que culminaron en el ARTE VIVO-DITO. Acompaña ese rápido tránsito una vida de viajes constantes en la que –en términos de Deleuze-Guattari- Greco hace rizoma con las diversas realidades y grupos de artistas con los que se va cruzando en su "paseo internacional del esquizo".[41] Asimismo, ese trayecto de devenires, líneas de fuga y desterritorializaciones constantes está marcado por una impronta generalmente festiva de provocación e intervención social, si bien hay muchos testimonios –sea en su correspondencia o por diálogos, encuentros o charlas públicas- de una profunda angustia y desgarramiento interiores. También, por una inclaudicable voluntad de exponer ante el público y los artistas que lo rodean las sucesivas etapas de su trayecto de ruptura con el lenguaje artístico, en un vértigo transgresor que sólo parece detenerse en la destrucción final de cuerpo y obra en su suicidio.

Sin entrar a analizar la recepción que sus experiencias tuvieron en Brasil, Francia, Estados Unidos y España, cuando nos centramos en la recepción de sus exposiciones y acciones en Buenos Aires –entre 1959 y 1961 y en 1964- advertimos, por parte de la mayoría de los artistas que lo rodeaban y más allá de las acusaciones –que por cierto no faltaron- de "farsante" y "mitómano", el reconocimiento y la valoración de sus experiencias, sin duda avanzadas para Buenos Aires. Es decir que entre Greco y sus compañeros del campo plástico, hubo una sintonía que, aun reconociendo su carácter avanzado en muchos sentidos, señalaba una receptividad del campo plástico para las aventuras transgresoras.

El caso de Pizarnik es diferente. Aunque, al igual que Greco, en la década del cincuenta

---

[40] Sobre todo en los catálogos del IVAM y de la exposición *Alberto Greco. Un extravío de tres décadas* antes citados y en el texto de Luis Felipe Noé escrito para la exposición de 1970 en Carmen Waugh y reproducido en el catálogo de la exposición *Alberto Greco y Rubén Santonin*. Fundación San Telmo, Buenos Aires 1988.

[41] Ver sobre todo los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia* de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

la poeta se pone en contacto con diferentes grupos poéticos de avanzada, se mantiene alejada de las tendencias que practican el coloquialismo y rompen con el canon poético elevado –las corrientes que se conectan con la poética del tango, por ejemplo-, adoptando una concepción del poema que no sólo valoriza su rigurosa elaboración formal y genérica, sino una selección léxica "culturalizada" y prestigiosa, que excluye cuidadosamente toda palabra que remita al contexto espacio-temporal concreto, a lo cotidiano, lo popular y la sexualidad. Sin embargo, paralelamente –según el testimonio de sus amigos y lo luego recogido en la colección póstuma *Textos de Sombra y últimos poemas*-, va a ir elaborando textos donde, además de romper con esa concepción estilizada y culturalizada del poema, va a abrir la selección léxica a todos los lenguajes excluidos –que van del lenguaje obsceno a la risa, la parodia, el tango, el bolero, las formas más extremas de lo coloquial- y a practicar una hibridez genérica que lleva a sus producciones más allá de cualquier delimitación genérica, en una inversión de la poética "descarnada" que antes practicó, a favor de lo que he llamado un lenguaje **carneado.**

Pero lo significativo es que, en un gesto de autocensura que refleja la censura de sus compañeros de trayectoria poética, va a mantener esos textos fuera del espacio "consagrado" del libro, reservándolos para publicaciones en revistas, extranjeras casi infaliblemente, como ocurre con *La condesa sangrienta*, que publica primero en 1965 en la revista *Diálogos* de México y luego, en 1968 en la revista *Testigo* de Buenos Aires, y con "La pájara en el ojo ajeno", único de los fragmentos de "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" que publica en vida y que aparece en *Papeles de Son Armadans* de Palma de Mallorca en 1971. El motivo del "ocultamiento" de esos materiales radicalmente transgresores hay que buscarlo en la repulsa que produjeron entre los poetas y escritores cuya opinión Pizarnik tenía en alta estima y que, según el testimonio de uno de sus amigos, los calificaron de "porquerías", instándola a dejar de ocuparse de ellos para volver a la "poesía en serio" que escribía antes. (Piña, 1991: 193) En mi opinión, esto demuestra que, mientras en el caso de la plástica y de

Greco, hubo una recepción positiva por parte de su campo intelectual, que en cierta forma legitimó el tono de "fiesta", "carnaval" y provocación festiva de sus intervenciones destructoras del lenguaje plástico y "desfetichizadoras" del objeto estético como tal, en el de Pizarnik, el rechazo de sus pares a la ruptura del "poema" tal como lo concebían, sumó un nivel mayor de angustia al que, de por sí, implicaba destruir su poética anterior, basada en un respeto casi sagrado por el material y una "fetichización" del poema. Porque para quien había hecho del poema su patria, destruirla implicaba quedar a la intemperie, una intemperie, además, repudiada por sus pares. Y no sólo por sus pares del momento: cuando en 1982 –es decir, diez años después de su muerte- se publicó *Textos de Sombra y últimos poemas*, González Lanuza en su crítica del diario *La Nación* lamentó la "irresponsabilidad" de las compiladoras al publicar esos textos "lamentables".

En este contexto de incomprensión para su voluntad de dar "el gran salto" –que interpreto como la destrucción del lenguaje poético, al estilo de las destrucciones y franqueamientos de Greco- y de hablar con una "voz nueva, desconocida" creo que, además de lo relativo a la carga subjetiva de desolación, se puede "leer" un estado diferente de receptividad en el campo literario respecto de las experimentaciones con el propio lenguaje y de la destrucción del objeto estético, por comparación con la actitud en el campo de la plástica, que, como señalé antes, acompañó a Greco en su gesto transgresor.

Es decir que acercar la obra de Pizarnik a la de Greco, me ha permitido, por un lado, incluirlos a ambos en un movimiento de estallido de la obra de arte concebida como objeto trabajado con el criterio tradicional de "factura estética" y de conversión del propio cuerpo en objeto estético, que apunta, en concordancia con la teoría kristeviana,[42] no sólo a una opción individual, sino a un estado revolucionario del campo artístico argentino del momento, en el

---

[42] Julia Kristeva. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Ed. du Seuil, Tel Quel, 1974; "Le sujet en procès" y "Maternité selon Giovanni Bellini", en: *Polylogue*. Paris: Ed. du Seuil, Tel Quel, 1977; *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1988.

que lo *simbólico* cede bajo el impacto de lo *semiótico*, en su triple sentido subjetivo, lingüístico e institucional.

Sin embargo, en relación con resultado final –el suicidio del artista- la lúcida y explicativa teoría de Kristeva, termina cayendo en un *impasse* pues contrariamente a lo que sostiene en su bellísimo estudio *La Révolution du langage poétique*, al menos en estos dos casos –y otros que luego citaré-, el artista, al franquear ese límite interno del proceso de la significancia donde reina la pulsión de muerte, a pesar de hacer de la muerte y la violencia un significante, queda a merced de ella y ésta termina inscribiéndose letalmente en él.

Es decir que, en este punto, nos enfrentamos con una imposibilidad u obstáculo -¿epistemológico?, ¿social?, ¿antropológico?-: parecería que, cuando se le pone el cuerpo al arte, cuando se lo vuelve "vida", sea desde el carnaval o el horror, algo entra en crisis y la fiesta o la angustia terminan igual: un cuerpo atosigado de pastillas [o con un tiro en el pecho, volando por la ventana, perdido en el delirio] al que ninguna "puesta en escena" –sean crucifixiones o muñecas maquilladas- rescata de su condición de resto**,** de abyección donde toda estética, toda ética y toda poética naufragan.

VI

El resto es silencio

¡Viva la muerte!
CONSIGNA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Isidore Ducasse, "conde de Lautréamont" [¿L'autre à Mont(èvideo)?], poeta franco-uruguayo muerto inexplicablemente en París en 1870, a los 24 años, tras escribir *Les chants de Maldoror,* uno de los textos más transgresores del siglo XIX; Arthur Rimbaud, poeta francés, "suicidado" para la poesía a los 20 años, en 1874, y muerto en Marsella a causa de la amputación de la pierna derecha en 1891, a los 37 años, tras ser durante años traficante de

armas en África; Antonin Artaud, poeta, actor y teórico del teatro, esquizofrénico, muerto en París en 1948 a los 52 años; Alejandra Pizarnik, poeta argentina, suicidada en Buenos Aires en 1972 a los 36 años; Vincent Van Gogh, pintor holandés, esquizofrénico, suicidado de un tiro en el pecho en 1890, a los 37 años, en Auvers-sur-Oise; Alberto Greco, plástico argentino, suicidado en Barcelona en 1965, a los 35 años; Rudolf Schwarzkogler, plástico vienés, muerto a los 29 años en circunstancias dudosas –para algunos, como consecuencia de la progresiva amputación del pene, registrada fotográficamente; para otros, tras arrojarse por la ventana en una imitación del "Salto en el vacío" de Yves Klein; para otros, por fin, como consecuencia de una drástica dieta de adelgazamiento para purificar su cuerpo- en 1969...

¿Cómo dar cuenta de estos y otros plásticos y poetas que le pusieron el cuerpo a su arte hasta el punto de la locura y la muerte? Como lo he señalado antes, la hermosa teoría kristeviana, que explica de manera singularmente esclarecedora el sincronismo del estallido en el plano lingüístico-subjetivo-institucional, en última instancia no resulta satisfactoria a la hora de las consecuencias subjetivas del afrontamiento de la pulsión de muerte. Tampoco me satisface plenamente recurrir a la explicación de Foucault, quien afirma que cada época construye sus propias enfermedades y "locuras" en función de lo que excede la cuadrícula disciplinaria de la episteme en la que se inscribe, y así lo que para el momento histórico resulta impensable, "otro", diferente, es excluido del ámbito de la normalidad y convertido en ese "otro-en-menos" de la enfermedad o la locura, conduciéndolo necesariamente a la muerte[43], pues, en su generalidad, implicaría desconocer las transgresiones de otros artistas que, incluidos en la estética de destrucción de la obra de arte, no pusieron, sin embargo, su cuerpo en el lugar de aquélla.

Esta falta de explicación, desde mi perspectiva, nos indica uno de los caminos no sólo

---

[43] Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica I y II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. [7ª reimp.]

posibles sino necesarios de la reflexión estética contemporánea para que, más allá de la comprobación del poder seductor y devastador de la obra de estos y otros autores que apostaron a unir vida y arte, podamos decir, ante el resto abyecto de sus cuerpos supliciados, algo más que el hamletiano "*the rest is silence*".

* * *

ENTRE UN BORDE Y EL OTRO

ALEJANDRA PIZARNIK Y SILVINA OCAMPO: LA LEGITIMACIÓN DE UN ESPACIO TRANSGRESOR DENTRO DEL CAMPO INTELECTUAL ARGENTINO.

I
Amores/silencios de papel

...musicienne du silence
STÉPHANE MALLARMÉ

Detenerse, con la documentación de la que disponemos hasta el momento, en el vínculo que unió a Alejandra Pizarnik con Silvina Ocampo, puede resultar, a la vez, un ejercicio doloroso –desde el punto de vista estrictamente afectivo- y aleccionador, desde el literario e intelectual. Doloroso, porque las quince misivas que Pizarnik envió a Ocampo[44] junto a los poemas dedicados a ella: "...Al alba venid..."(Pizarnik, 1982: 94)[45] y "A un poema acerca del agua, de Silvina Ocampo" (Pizarnik, 2001: 356); a "Helioglobo –32-", texto de "La Bucanera de Pernambuco" que les dedicó a Silvina y Adolfo Bioy Casares (Pizarnik, 1994: 305-308); y al texto crítico "Dominios ilícitos" (Pizarnik, 1994: 413-421) consagrado a la antología de cuentos de Ocampo *El pecado mortal* que, además de ser el testimonio palmario de una amistad que, como dice Bordelois, "...rápidamente asciende a pasión y se enciende en ella" (pág. 190), son prueba del reconocimiento y la deslumbrada admiración literaria que sintió la joven poeta por la escritora consagrada. Ambos aspectos, conjugados, delinean una actitud de auténtica fascinación que, sin embargo, no encuentra respuesta equivalente en su destinataria,

[44] Recuperadas gracias a la invalorable *Correspondencia Pizarnik* que publicó su amiga, la escritora y lingüista Ivonne Bordelois.

[45] *Poesía completa*, 443

al menos en lo único a lo que nos es posible remitirnos, la escritura, una vez que ha pasado el tiempo y están muertas tanto las protagonistas como varios testigos concretos de su relación.

En efecto, podemos recorrer la obra entera de Silvina Ocampo y sus escasas entrevistas, así como sus cartas en los papeles de José Bianco, Manuel Mujica Láinez, Angélica Ocampo, Alberto Girri y Elena Garro[46] que sólo encontraremos dos mínimas referencias conjeturales a Pizarnik en sendas cartas a "Manucho" y Alberto Girri –ya que sólo se menciona a una "Alejandra" sin especificación de apellido. También, la posible continuación de su diálogo con Pizarnik en torno de las grandes obsesiones de ésta en el relato "El miedo" (Ocampo, 1998: 167-170), que comienza con el tradicional saludo epistolar "Querida Alejandra".[47] Ningún comentario directo, sin embargo, ninguna dedicatoria, ninguna carta.

Tal situación de silencio, por un lado, y homenajes entusiastas, por el otro, nos ayudan, en nuestro carácter de críticas o críticos, a no dejarnos enredar en las tentadoras y literariamente inútiles especulaciones biográfico-sexuales. Nos llevan, en cambio, a interrogarnos acerca de las motivaciones literario-intelectuales del deslumbramiento por parte de la poeta joven. Y esa interrogación permite discernir aspectos interesantes y significativos que competen no sólo a la relación entre ambas escritoras, sino que, considerados desde una perspectiva histórica, delinean también un nuevo espacio para la escritura, tanto de mujeres como de hombres, dentro del campo intelectual argentino.

El estudio de Fiona Mackintosh que he citado, el cual señala con admirable inteligencia, erudición y sensibilidad las coincidencias entre los mundos imaginarios de ambas escritoras donde la infancia ocupa un lugar fundamental, indaga en los motivos por los cuales Pizarnik

---

[46] Tal como lo señala Fiona Mackintosh *(Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik. Woodbridge: Colección Tamesis, Serie A. Monografías; 196. 2003*), se encuentran guardadas en la Princeton University Library. Silvina Ocampo. *Cartas de Silvina Ocampo en papeles de José Bianco, Angélica Ocampo, Manuel Mujica Láinez, Alberto Girri y Elena Garro*. Princeton University Library, Department of Rare Books and Special Collections. [en microfilm]

[47] Siempre según la interpretación de Mackintosh.

toma a Ocampo como “precursora”,[48] así como en sus divergencias en lo concerniente a sus afinidades electivas y temáticas. Me exime Mackintosh de tener que ahondar en tales centros de “imantación” imaginaria, al recortar como puntos de intersección precisamente esos “dominios ilícitos” que, en su citada reseña sobre *El pecado mortal*, Pizarnik subraya en la obra de Silvina Ocampo: la infancia, la muerte, la fiesta, el erotismo.[49]

Sin embargo, considero que hay otros dos aspectos que merecen destacarse como puntos de coincidencia y de fascinación para Pizarnik: uno relativo al género –en su doble acepción literaria y sexual- y el otro al lugar literario/social que ambas escritoras delinean dentro del campo intelectual argentino, a partir de la construcción de sus respectivos personajes. Estos se recortan marginal y antitéticamente frente a los trazados por otras dos autoras de singular peso en el ambiente literario del momento: Victoria Ocampo y Olga Orozco, en relación de coincidencia/disidencia con las cuales tanto Silvina Ocampo como Pizarnik construyen su identidad de escritoras. En ambos casos –el genérico y el tópico- el gesto que, sucesivamente, realizan Ocampo y Pizarnik tiene, para mí, un básico sentido transgresor o deconstructivo, en tanto implica –en diferentes grados que iré señalando después- romper con el sistema de oposiciones binarias que estructuran, en general, el orden de lo simbólico, sea en su manifestación literaria, sexual o social, así como en lo relativo a la articulación entre vida/escritura. Pero, y esto me importa subrayarlo, no para privilegiar el término binario simbólicamente postergado o negado, sino para socavar –sea a partir de la fluidez, la ambigüedad o el desborde- el sistema mismo de oposiciones, llevándolo así al desastre.[50] Esto, a su vez, las ubica en una situación a tal punto singular dentro del sistema literario y del campo intelectual en los cuales se insertan, que directamente rompen con las

---

[48] “Precursora” en el sentido en el cual Sylvia Molloy lo ha apuntado en su artículo “Sentido de ausencias”, *Revista Iberoamericana*, 51, págs. 483-88, 1985. (Cito por Mackintosh)

[49] Por otra parte, me referí a ellos en un mi biografía de 1991, ver pág. 162

[50] Maurice Blanchot. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.

nociones mismas de "sistema" y "campo", imponiendo, a quienes indagamos en su obra y su relación, la necesidad de enfocarlas desde conceptos teóricos distintos.

Respecto de este gesto de "salirse de lugar", coincido con la inclusión de Silvina Ocampo entre las "escrituras del exceso" propuesta por Cristina Fangmann,[51] y la hago extensiva a Alejandra Pizarnik, identificando precisamente con dicho "exceso" o "desastre" –en sentido blanchotiano- el punto de fascinación a partir del cual se produce la apasionada adhesión de la poeta joven a la escritora adulta. Veamos, entonces, cómo se producen dichas transgresiones y "desastres" sucesivos.

II

¿Qué puede decir una mujer sobre la sexualidad?

La joven ya no es el ser discreto, deliciosamente tierno, que se ruborizaba a la menor emoción y aún tenía ciertos matices de exquisita bobería.
TÍA NENONA[*]

Cuando reparamos en la inscripción de la sexualidad dentro de la literatura argentina escrita entre los años treinta y fines de los sesenta –el primer libro de Ocampo es de 1937[52] y *La condesa sangrienta*, primero de los textos de Pizarnik donde irrumpe la sexualidad, se publica en la revista mexicana *Diálogos* en 1965 con el título "La libertad absoluta y el horror"-, llegamos a la misma conclusión de Julio Cortázar en su texto "que sepa abrir la puerta para ir a jugar":[53] que en nuestro país, al igual que en casi toda América Latina y España, los escritores no se animaron "a hacer del castellano un instrumento erótico propio" (153).

---

[51] Cristina Fangmann. "Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso" en *Mujeres fuera de quicio. Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*. Ed. Marta López Gil. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, págs. 149-185.

[*] Tía Nenona: *El consejero del hogar*. Rosario, B. Tamburini e hijos, 1920.

[52] Silvina Ocampo. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur, 1937

[53] Julio Cortázar. "/que sepa abrir la puerta para ir a jugar" en *Último round*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1969, pág. 148-154.

Y si esto ocurre con los varones, ni qué decir de las mujeres: porque mientras ellos están condenados al reino del eufemismo y los malabares lingüísticos más o menos elegantes –releamos *Rayuela* o “Tu más profunda piel”, también de *Último round*, para comprobarlo-, la sexualidad es directamente coto vedado para las escritoras mujeres. Pensemos, si no, en la tremenda censura social que sufrió Alfonsina Storni por exteriorizar el deseo femenino respecto del hombre desde su voz de “loba” u “oveja descarriada”.[54] Y si la referencia al deseo, encima, pone en crisis la articulación binaria y convencional de la sexualidad –sea para expresar el deseo homosexual, para señalar la presencia de la sexualidad en la infancia o para apuntar su vínculo con la muerte y la destrucción- directamente nos encontramos con el silencio.

En este contexto de represión y censura, la obra de Silvina Ocampo, sobre todo un grupo importante de sus relatos, aparece como una transgresión fulgurante, pues en ella no sólo se explora la sexualidad, cruzándola para colmo con la infancia y la muerte, sino que dicha operación sin precedentes en nuestra literatura no se realiza a fin de producir un efecto de tipo erótico o pornográfico en el lector, sino obsceno, en el sentido que he delimitado en el primer artículo de esta compilación.

En efecto, a diferencia de lo pornográfico y lo erótico, lo obsceno nos remite a lo siniestro, lo fatal, lo fuera de escena. Tradicionalmente, la obscenidad está asociada a lo sexual, para ser más precisos y diferenciarla así del erotismo y la pornografía, al goce en sentido lacaniano, como lo que está más allá del placer, aquello inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú, en la falta primera, en la imposible “completud”, que por imposible y por más allá del placer coincide con el instinto de muerte, ese Thanatos indisolublemente unido con el Eros pues va más allá de él. En cuanto al efecto de la escritura obscena en el lector, se

---

[54] Me refiero aquí a la caracterización que hace Alicia Genovese en su libro *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998. (Biblioteca de las Mujeres), basándose en una serie de poemas de Alfonsina Storni tales como: “El viajero”, “Transfusión”, “Oveja descarriada”, “Noche lúgubre”, etc.

trata de una fascinación compleja, una seducción fatal en tanto se detiene, ya en mostrar lo terrible y el crimen o aludirlo certeramente, dejando como en segundo plano la sexualidad, ya en abordar ésta como rodeada por un halo perverso y prohibido, iluminándola con una luz negra que muestra tanto como escamotea. Por eso, no produce ni placer ni hartazgo, sino una angustiosa atracción, donde lo bello y lo irrepresentable -pero no impensable, pues si a algo apela lo obsceno es a nuestra fantasía, a nuestra imaginación más secreta para completar la escena- se fusionan en un equilibrio inquietante.

Precisamente, el carácter obsceno de los textos de Ocampo determina que su escritura no convierta el castellano en ese instrumento erótico que reclamaba Cortázar, pues lejos de orientarse hacia el “erotismo”, los cuentos de Ocampo tienden a la creación de una atmósfera inquietante y perversa, saturada de violencia y de pulsiones sexuales destructivas, en gran medida generada por el sesgo oblicuo, por el poder de sugerencia y escamoteo de su lenguaje. Éste, al explotar una ambigüedad que “dice más de lo que dice”, lleva al lector a conectarse, como lo he señalado, con sus propias fantasías infantiles perversas y reprimidas, en el tipo de implicación culpable y generadora de “goce” –en sentido lacaniano- propia de la escritura obscena.

Porque, ¿de dónde surge el efecto hondamente perturbador de un relato como “La calle Sarandi”[55] –para citar uno de su primer libro de cuentos- sino, justamente, del hecho de que nunca se dice la palabra “violación”, de la precisa selección de adjetivos –“palabras pegajosas”, “respiración blanda de sueño”, etc.- y del sabio escamoteo de la situación sexual en torno de la que gira la totalidad del relato –muy al estilo de Henry James- gracias a lo cual queda a cargo del lector completar imaginariamente la escena a partir de sus propios fantasmas?

---

[55] Silvina Ocampo. “La calle Sarandi” en *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 1999, págs. 55-57.

Personalmente, considero que este tipo de efectos, mucho más que las hipotéticas "fallas" gramaticales, "las imágenes no logradas –que parecen entonces atacadas de tortícolis" o el hecho de que en sus textos "las cosas más disparatadas, más incongruentes, están cerca y caminan abrazadas" (V. Ocampo, 1937: 118) son los que determinan la famosa y furibunda reseña de su hermana Victoria. Porque marcan a fuego la diferencia de Silvina, el margen o borde peligroso y transgresor en el que se instalan los "dominios ilícitos" –obscenos me permitiría agregar yo- por los que transcurrirán sus ficciones. Y Victoria, si bien a su manera es sin duda una transgresora en lo personal, lo cultural, lo sexual y lo literario, se mantiene ajena a la zona de subversión semiótica/deconstructiva que cultiva su hermana. Su gesto es más el de una prima donna o una "capataza" –para usar el término, si no totalmente justo, indudablemente feliz de Beatriz Sarlo (Sarlo, 93)- que el de una "niña perversa".

Y si el carácter obsceno de los textos de Silvina Ocampo resulta llamativo ya desde su primer libro, a medida que avanzamos –como también lo ha señalado Mackintosh, si bien deteniéndose en la vinculación del erotismo y la muerte con la infancia- es como si los "decibeles" subieran y el exceso o el desastre llegara a cotas que desafían la recepción y que, de hecho, hicieron "secreta" y restringida la circulación de sus textos, demasiado perturbadores para el "lector común". Pensemos, si no, en "Voz en el teléfono" de *La furia*, (Ocampo, 1999: 271-276), "El pecado mortal" de *Las invitadas* (Ocampo, 1999: 437-441), "Albino Orma" y "Malva" de *Los días de la noche* (Ocampo, 1970: 93-95 y 105-110).

Silvina es, entonces, quien inicia la inscripción de la obscenidad en nuestra literatura -no sólo escrita por mujeres, sino literatura a secas-, a partir de su exploración de los costados más perturbadores, violentos y letales de la sexualidad, produciendo, asimismo, una desestabilización de la oposición binaria hombre/mujer al centrarse en la presencia de la sexualidad en el niño, es decir, cuando todavía no se ha definido la polaridad que sustenta la sexuación, según la teoría psicoanalítica. Y quien continúa, con una torsión personal, ese

camino de franqueamiento y deconstrucción es, precisamente, Pizarnik, en sus textos en prosa –según lo he analizado a fondo en el artículo antes citado-, avanzando mucho más por esa senda, al punto de que podemos hablar de un auténtico "desfondamiento", tanto de la oposición binaria de la sexuación como de la obscenidad misma.

Antes de explicar esta afirmación, me interesa recordar, pues tendrá importancia para el apartado sobre la construcción de personajes realizada por ambas escritoras, el llamativo juego de ocultamiento/exhibición restringido de tales textos. En un gesto de autocensura, Pizarnik va a mantenerlos fuera del espacio "consagrado" del libro, reservándolos para su publicación en revistas extranjeras, o nacionales de reducida circulación donde aparecen los dos únicos textos de este tenor que publica en Argentina. *La condesa sangrienta* se edita por primera vez con el título "La libertad absoluta y el horror", como ya señalé, en la revista mexicana *Diálogos* y luego, en 1966, en *Testigo* de Buenos Aires;[56] "El textículo de la cuestión" y "La pájara en el ojo ajeno", los dos únicos fragmentos de "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" que publica en vida, aparecen, respectivamente, en *Testigo*[57] y en *Papeles de Son Armadans* de Palma de Mallorca.[58]

Cuando hablo del "desfondamiento" que se registra en los textos en prosa de Pizarnik, por un lado, de lo obsceno y, por el otro, de la oposición binaria que sustenta la sexuación, me refiero a dos tipos diferentes de operaciones de escritura. En lo relativo a la obscenidad, la cual, según apunté, se apoya en una utilización del lenguaje que, al "decir más de lo que dice", apela a los fantasmas del lector para su completamiento imaginario, si bien la vemos practicada magistralmente en *La condesa sangrienta*, cuando pasamos a textos posteriores –en primer término la pieza teatral *Los poseídos entre lilas* (Pizarnik, 1994: 257-289) pero mucho más en "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa"-, la veremos estallar a partir de la concreta

---

[56] Alejandra Pizarnik. "La condesa sangrienta", *Testigo 1*, págs. 55-63, 1966.

[57] Alejandra Pizarnik. "El textículo de la cuestión", *Testigo 5*, págs. 19-23, 1970.

[58] Alejandra Pizarnik. "La pájara en el ojo ajeno", *Papeles de Son Armadans*. Palma de Mallorca, 1971.

incorporación de un lenguaje "sucio", donde aparecen malas palabras y referencias sexuales explícitas o implícitas, así como esos disparadores privilegiados que desacralizan la atmósfera siniestra y sugerente propia de la obscenidad: la risa y la grosería. Merced a ellas, Pizarnik, además de ir más allá de lo obsceno, rompe absolutamente con el lenguaje que ha cultivado en su poesía –marcado por las referencias a la tradición cultural elevada y al arte prestigioso y por una selección léxica culta, "limpia" de alusiones sexuales o vulgares y alejada de toda remisión al contexto espacio-temporal- en un movimiento que lleva al desastre la totalidad del lenguaje y la cultura, los cuales estallan en un carnaval paródico de risa, grosería, vulgaridad y sexo. Sobre todo en el segundo grupo de textos, "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa", se registra una destrucción total del orden simbólico, ya que, junto con el desfondamiento paródico de la cultura occidental, las propias palabras se despedazan para que surja la reprimida dimensión sexual y procaz que las sostiene, en un estallido de risa que casi nos lleva a las fronteras de la normalidad psíquica, al instaurar una especie de delirio lingüístico, a la vez horrible y pletórico de humor, donde el sentido naufraga.

En este punto, me parece importante señalar,[59] frente al tono predominantemente trágico de los textos de Pizarnik –que confiere un carácter "desastroso" y destructor a la irrupción del humor en sus prosas finales-, la presencia de un humor insólito e inquietante ya casi desde el comienzo de la obra de Silvina Ocampo. Aunque este hecho daría pie para largas disquisiciones y remisiones, baste apuntar que, en concordancia con el *Angst* que traducen su obra y su personaje de poeta maldita, el humor para Pizarnik funciona como una fuerza letalmente destructiva pues entra en tensión contradictoria con su absolutización adolescente de la práctica poética, mientras que para Ocampo –próxima al distanciamiento de un Lewis Carroll- es un contrapeso adulto de sus transgresiones.

---

[59] Destaco que este aspecto también ha sido advertido por Mackintosh, si bien en relación con el tema central de su estudio: la infancia.

En cuanto al desfondamiento de las oposiciones binarias de la sexuación, en el caso de Pizarnik éste se manifiesta en la simultánea puesta en escena, en la escritura, del deseo homosexual –en *La condesa sangrienta*, según lo ha analizado Susana Chávez Silverman-[60] y el heterosexual –en la pieza teatral y en *La bucanera…*- gesto que implica un tránsito libre, más allá de las restricciones tradicionales, entre las posiciones sexuales, es decir, la puesta en desastre de los esquemas de fijación disciplinaria de la sexualidad.

III

Textualidades/sexualidades: el "desastre" del género literario

Seul un livre est une explosion
STÉPHANE MALLARMÉ

Si el género sexual aparece como zona de transgresión privilegiada para ambas escritoras, algo similar ocurre con el género literario, donde también Pizarnik, a partir de la línea de fuga marcada por Silvina Ocampo, va a avanzar desmesuradamente, hasta llegar a un estallido tras el cual sólo queda el silencio.

Como lo ha señalado la crítica[61] remitiéndose a las propias palabras de Ocampo, ésta enfrenta una dificultad para distinguir los límites entre las diferentes discursividades –así como entre otras manifestaciones del orden simbólico-, rasgo que la escritora denomina su "ubicuidad" y que, en el caso de "Autobiografía de Irene", la lleva a escribir el mismo argumento en prosa y verso,[62] deconstruyendo así las oposiciones entre narración/poema. Sin

---

[60] Suzanne Chávez Silverman. "The Look that Kills: The 'Unacceptable Beauty' of Alejandra Pizarnik's La condesa sangrienta" en *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Eds. Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham y Londres: Duke University Press, 1995, págs. 281-305.

[61] Cfr. Cristina Fangman, Ob. cit. y Noemí Ulla. *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1992, pág. 20.

[62] "Autobiografía de Irene" (poema) en *Espacios métricos*. Buenos Aires: Sur, 1945, págs. 81-92; "Autobiografía de Irene" (cuento) en *Cuentos completos I*. Ob. cit., págs. 153-165.

embargo, más allá de este ejemplo evidente,[63] en la autora se percibe el constante funcionamiento de una voluntad transgresora de las especificidades genéricas, sea en el ámbito de la poesía o en el del relato.

Respecto de la poesía, es notoria su utilización de un lenguaje que recurre a palabras, giros y perspectivas totalmente ajenos a la lírica tradicional, su manipulación de las formas métricas hasta distorsionarlas por medio de acentuaciones y rupturas insólitas, y su vaciamiento del yo poético a fuerza de paradojas y oposiciones que lo hacen estallar como punto unitario desde el cual se enuncia el poema.

En cuanto a sus relatos, me interesa señalar que, más allá de la hibridación de elementos realistas y extraordinarios o sobrenaturales, de la amalgama de risa y horror, de la articulación de infancia, muerte y erotismo tantas veces mencionadas por la crítica, en ellos se frustran los principios del cuento moderno, tal como los estableció Poe[64] y se siguieron practicando a lo largo de dos siglos. Pensemos, simplemente, en dos ejemplos notables: "Nueve perros" (Ocampo, 1970: 168-189), que rompe con cualquier unidad de efecto, y "Epitafio romano" (Ocampo, 1999: 83-88), con sus tres "finales para elegir". Finalmente, tal vez, quepa considerar la manifestación extrema de ese ímpetu deconstructivo –aunque sólo sea como "deseo" de escribirlo- su mítico libro de memorias en verso, *Invenciones del recuerdo*.[65]

Si consideramos ahora a Pizarnik, advertimos que desde *La condesa sangrienta* en adelante –donde ninguna etiqueta genérica sirve para dar cuenta del trabajo textual- se inicia una deconstrucción del género literario que llegará al extremo en los textos de "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa", pasando antes por el desmantelamiento del discurso teatral en *Los poseídos entre lilas*, por lo cual sólo es posible referirse a ellos valiéndose del concepto

---

[63] Como lo ha apuntado, entre otros Enrique Pezzoni. "Estudio preliminar" en Silvina Ocampo. *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia, 1984, págs. 13-37.

[64] Edgar Allan Poe: "Método de composición" en *Páginas escogidas*. Buenos Aires: El Ateneo, 1950, págs. 739-751.

[65] Tal como lo menciona Noemí Ulla en su ensayo sobre la escritora (*Invenciones*, pág. 20).

de “texto” elaborado por Kristeva[66] y Barthes[67]. Dicho borramiento total de las fronteras entre los géneros tradicionales, que entraña asimismo, como lo destaqué antes, el desfondamiento del género sexual y del lenguaje, implica llevar al desastre dicha categoría literaria, operación cuyas connotaciones de liberación respecto de etiquetas discursivo-simbólicas, sin embargo, en el caso de Pizarnik adquieren características fatales, cosa que no ocurre en el de Ocampo. Ello obedece tanto a la desmesurada investidura subjetiva que la autora le atribuye a su tarea literaria –íntimamente vinculada con su construcción del personaje de poeta maldita-, como al rechazo, por parte de muchos de sus pares, de su nueva práctica del lenguaje.

IV

Linajes y lugares: la reivindicación del margen

... hay una reversión de la obra sobre la vida (y no al contrario);
es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto...
ROLAND BARTHES

Pasando ahora a la deconstrucción topológica del lugar posible de las mujeres escritoras en el ámbito literario argentino realizado por ambas escritoras, quizás uno de los aspectos más ricos de las conocidas reflexiones de Roland Barthes sobre el *texto* sea su indicación de que éste implica la reversión de la obra sobre la vida y no al contrario (Barthes, 79), lo cual nos permite dar cuenta de ciertas figuras marcadas por una fuerte singularidad, que delinean su lugar en el ámbito literario a partir de la construcción de un personaje social íntimamente relacionado con su práctica literaria e indiscernible de ella, saliendo del rígido marco sociológico-estructuralista en el cual se apoya el concepto de “campo intelectual” de

[66] Julia Kristeva: “Le texte et sa science” en *Semeiotiqué: Recherches pour une sémanalyse.* París: Seuil, 1969, págs. 9-28.

[67] En el mismo artículo citado en la nota 2, “De la obra al texto”.

Bourdieu.[68] En tales figuras –entre las que, por cierto, incluyo a Ocampo y Pizarnik, pero que, en la literatura argentina del siglo veinte, también incorporan a Mujica Láinez y su personaje de dandy-diva[69] y, por cierto, a Victoria Ocampo, como empresaria/*taste-maker*/"capataza" de la cultura- se da un simultáneo gesto de ruptura con su contexto socio-cultural y literario, a partir de la adopción de una escritura y una ubicación social transgresora, la cual las lleva casi infaliblemente a crearse una genealogía o un linaje imaginarios. Tal creación las vincula, en su vida/obra, con escritores del pasado y de otros ámbitos culturales, estableciendo con ellos un tipo de relación rizomática que les permite, a la vez, territorializarse y abrir una línea de fuga[70] a partir de rasgos de escritores muchas veces contradictorios entre sí. Pienso, por ejemplo, en Pizarnik y su articulación, dentro del personaje de poeta maldita, de escritores tan contradictorios como los que forman parte de la línea homogénea de los malditos –Lautréamont, Rimbaud, Artaud-, y las grandes figuras aisladas de Stéphane Mallarmé, Emily Dickinson y Djuna Barnes.

Asimismo, en esta construcción –y ahora me ciño exclusivamente a Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik- resultan determinantes otras figuras del contexto privado, que funcionan como punto de imantación y rechazo frente al cual reflejarse y especificarse. En el caso de estas escritoras, tales papeles los desempeñan, respectivamente, Victoria Ocampo y Olga Orozco. Ambas, además de su ubicación como personajes en el contexto intelectual/de escritura –en el caso de Orozco, su personaje sería el de maga/vidente-, ocupan un lugar y cumplen un papel en el campo más personal y privado. Victoria, para Silvina, es la hermana

---

[68] Pierre Bourdieu: *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.

[69] Cristina Piña. "Los caminos de la inmortalidad: Homenaje a Manuel Mujica Láinez" *La Nación – Suplemento literario*. pág. 1, de abril, 1994; "El dandy y la diva: Manuel Mujica Láinez y el redoblamiento simbólico de la ópera" - Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Italiana y Comparada - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Buenos Aires - abril 1994.

[70] Gilles Deleuze y Félix Guattari. "Introducción: Rizoma" en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-textos, 1988, págs. 9-32.

mayor[71] que muchas veces actúa como *nanny* (según la lúcida interpretación de Mackintosh) y Olga, para Alejandra, la madre literaria (Piña, 1991: 18). Frente a ellas, tanto Silvina como Alejandra se ubican en el lugar de "niñas perversas", Alejandra asumiendo el papel de poeta maldita y Silvina el de escritora oculta.

Como ya he analizado los rasgos de poeta maldita en Pizarnik, no me detendré en ellos para destacar, en cambio, en qué sentido dicho personaje marca una transgresión y una diferencia respecto del de maga/vidente de Orozco. Para ambas escritoras el surrealismo significó una referencia esencial, tanto en lo estético como en lo ético, en concordancia con el rasgo más definitivo de aquél: no concebir el poema como algo separado de la vida y como una finalidad en sí, sino convertir la vida en un acto poético. Por cierto que ninguna de las dos fue una surrealista "ortodoxa", sin embargo, en su relación con la sexualidad –con el "escribir" la sexualidad-, Orozco se adecuó, desde su papel de maga/vidente, mucho más a la imagen que los surrealistas –varones y, mal que les pese machistas-[72] tenían de la mujer, como "objeto" del deseo masculino y "buena mujer" mágica y misteriosa. En cambio Pizarnik, realizando un agenciamiento[73] con ese lugar que hasta entonces, discursiva y vitalmente, sólo han ocupado hombres –los malditos, a la vez reivindicados como antecesores por los surrealistas y cuidadosamente "radiados" en su presencia concreta, pensemos sino en Antonin Artaud- osa escribir textos obscenos como *La condesa sangrienta*. Pero, además, después se atreve a desfondar la obscenidad misma, o a poner en escena el deseo tanto homosexual como heterosexual, manteniendo abiertas, simultáneamente, la voz y la imaginación infantil –por

---

[71] Ver, además del citado trabajo de Mackintosh, Liliana Heker. "Silvina Ocampo y Victoria Ocampo: la hermana pequeña y la hermana mayor" en *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia.* Ed. María Esther de Miguel. Buenos Aires: Alfaguara, 1998, págs. 191-233.

[72] Según lo han señalado Xavière Gauthier. *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1976, pág. 112 y Alicia Dujovne Ortiz. "Escandalosamente ellas, las surrealistas" *La Nación – Cultura*. pág. 8, 30 de septiembre, 2001.

[73] Gilles Deleuze y Félix Guattari. "La geología de la moral (¿Por quién se toma la tierra?) y "Conclusión: reglas concretas y máquinas abstractas" Ob. cit. págs. 47-80 y 513-515.

momentos pueril, es cierto-, trazando así una línea de fuga múltiple en relación con Olga Orozco y el surrealismo que sólo puedo calificar de rizomática.

La relación Silvina/Victoria nos enfrenta con un vínculo en el que la oposición y la confrontación son mucho más evidentes y brutales, sin duda por los lazos de sangre que las unían, los cuales, como dijo memorablemente Piglia en *Respiración artificial*, son "lazos sangrientos". Ese complejo nudo ha sido analizado, como lo mencioné, con mayor o menor sutileza y conocimiento por diversas críticas –destaco especialmente la lectura de Mackintosh-, de manera que no ahondaré en él. Sin embargo, quiero detenerme en la denominación de escritora oculta que atribuyo al personaje construido por Silvina –ratificada desde la famosa foto que le tomó Sara Facio,[74] donde se oculta la cara con la mano, o su resistencia a entrevistas y otras formas de exposición socio-cultural hasta su desaparición escrituraria como sujeto lírico- en relación con la hiperexposición de Victoria. Tal exposición se da no sólo en su tarea de empresaria cultural o en su "frustrada" vocación de actriz –si bien pocas como ella convirtieron la totalidad del espacio intelectual argentino e internacional en el escenario de su admirable "prima donnismo" de la cultura-, sino en la adopción del lugar del "testigo" que habla en primera persona sobre el mundo contemporáneo en su serie de *Testimonios*.

Silvina, en cambio, igual que Alejandra, no puede ni quiere decir "yo" como Victoria –ni siquiera como Orozco: "Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero"- y en esa desposesión, en ese lugar vacío, marginal, se van a encontrar. O mejor dicho, según lo indiqué al comienzo de este artículo, allí va a ir Alejandra/ Sacha a buscar a Silvina/ Sylvie/ Sylvette/ Silvine con cartas, dedicatorias, críticas, homenajes, tendiendo desde su singularidad una desesperada y ávida línea de fuga hacia esa otra singularidad cuya similitud/diferencia la deslumbra.

[74] Sara Facio y Alicia D'Amico. *Retratos y autorretratos: Escritores de América Latina*. Buenos Aires: Crisis, 1973, págs. 115-119.

Porque, frente a las mujeres-árbol plantadas en el centro de la realidad cultural o mágica que son Victoria y Olga, a esa nena-rizoma, como a ella, le encanta ocultarse de las miradas y las cámaras porque se siente fea, reírse de los cuentos obscenos y pueriles, asustarse y asustar, jugar a matar y morir. Sobre todo, no puede –o no quiere- decir “yo”, y cuando alguna oruga la interroga sólo sabe responder: “‘But I’m not a serpent, I tell you!’, said Alice; I’m a –   I’m a –’[...] ‘I –I’m a little girl’.”[75]

V

La legitimación de una línea de fuga de la lógica binario-patriarcal

un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant
STÉPHANE MALLARMÉ

A través de este recorrido necesariamente breve por las “líneas” que, en mi opinión, determinan el vínculo entre Alejandra Pizarnik y Silvina Ocampo, creo que ha quedado claro el sentido en el cual interpreto la adhesión a Ocampo por parte de Pizarnik: el reconocimiento, en la escritora mayor, de una auténtica singularidad que, al deconstruir las oposiciones binarias estructurantes del orden simbólico en sus diferentes articulaciones, abre un espacio marginal, “fuera del campo”, para la escritura y una zona de desastre para el género, en su doble acepción, y que resultaban especialmente afines a su propia concepción de la escritura. En razón de la práctica de ambas, entonces, y a partir de la línea rizomática que Pizarnik establece con Ocampo, territorializándose con algunos de sus “dominios ilícitos” y prácticas deconstructivas, se abre un nuevo espacio para la escritura dentro del campo intelectual argentino, que entraña, a la vez, una manera distinta de escribir y una forma diferente de ocupar un lugar social en aquél. Deliberadamente no le he atribuido un género a dicha escritura, pues, si bien ambas son mujeres –y, como feministas, debemos estarles agradecidas

---

[75] Lewis Carroll: *The Annotated Alice. Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass.* Ed. Martin Gardner. Londres: Penguin Books, 1970 “¡Pero no soy una serpiente, te digo!”, digo Alicia; “soy una… soy una… […] Soy… soy una nenita.” (Traducción mía)

por su apropiación de formas de escritura y personajes exclusivamente asumidos por hombres-, su práctica pasa por el borramiento de los roles sexuales fijos, permitiendo que, a posteriori, escritoras o escritores, de la posición sexual que sea, no ya se inserten en una “línea de descendencia” sino que hagan rizoma con aspectos de su obra.

Precisamente en función de lo dicho, me parece que, a partir de la vida/obra de estas dos autoras, se les da a quienes vienen después la posibilidad de percibir la productividad –y también los riesgos- de una lógica de las multiplicidades que, frente a la tradicional –y opresiva- de la disyunción (o esto o aquello) recupera lo negado por ella y legitima la pluralidad.

* * *

SÉPTIMA ENTRADA

¿OBRAS COMPLETAS?

CONFRONTACIONES/ MUTACIONES/ MUTILACIONES/

Los muertos son muy débiles. Unos días después ya se acepta que Valéry vea los papeles y, desde hace cincuenta años, con una constante y sorprendente regularidad, se exhiben continuamente textos inéditos importantes e indiscutibles, como si Mallarmé nunca hubiese escrito tanto como después de su muerte

MAURICE BLANCHOT

CONFRONTACIONES Y SELECCIONES

LAS PERPLEJIDADES DE UN OBJETO EN MUTACIÓN.

I

Muchos son los ejemplos, a lo largo del siglo XX, de la polémica y los interrogantes que despiertan las ediciones póstumas de textos escritos por autores culturalmente significativos, se trate de producción encuadrable en lo que, consensual y convencionalmente se llama "literatura" según axiomas modernos –como lo ha apuntado con tanta lucidez Jacques Derrida-[76] o en los también convencionalmente denominados, "géneros de la intimidad", que abarcarían esa zona especialmente difusa y confusa donde entran desde la correspondencia a los diarios, las memorias, los apuntes y hasta las anotaciones.

La obra de Pizarnik –y hablo de "obra", según se podrá ver más adelante, con total conciencia de que no contamos con un concepto de ella, como lo ha señalado tan lúcidamente Michel Foucault-[77] ha venido a engrosar la ya larga lista de ejemplos, básicamente a partir de la publicación de sus *Diarios* por parte de Editorial Lumen y en edición de Ana Becciú,[78] texto en torno del cual se inició una polémica que, desde mi punto de visa y como veremos, abarca no sólo los dos volúmenes anteriores editados por la misma persona, *Poesía completa*[79] *y Prosa completa*[80], sino algunos otros y tiene ramificaciones teóricas de singular amplitud.

---

[76] Remito fundamentalmente a "Ante la ley" en: Jacques Derrida. *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica, 1984. págs. 95-143, pero también a "La doble sesión" en. *La diseminación.* Barcelona: Fundamentos, 1975. págs. 263-427.

[77] Michel Foucault. "Qué es un autor" en: *Conjetural*. nº 4, agosto 1984, 87-11

[78] Alejandra Pizarnik. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003. [Edición a cargo de Ana Becciú – Introducción: Ana Becciú]

[79] Alejandra Pizarnik. *Poesía completa*. *(1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 2000. [Edición a cargo de Ana Becciú]

[80] Alejandra Pizarnik. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, Palabra en el Tiempo 317, 2002. [Edición a cargo de Ana Becciu – Prólogo de Ana Nuño]

Volviendo a la controversia que produjeron los *Diarios*, en efecto, apenas apareció en España el tan esperado volumen, Ana Nuño –entusiasta prologuista del volumen de la *Prosa completa* editado dos años antes-[81] publicó una lapidaria reseña en *La Vanguardia*, donde señalaba con argumentos inobjetables y conocimiento de causa los defectos y tergiversaciones de la edición, que se pueden sintetizar en dos puntos básicos. En primer término, la racionalización, por parte de Becciú, de la censura impuesta por Myriam Pizarnik, hermana de Alejandra, sobre cualquier referencia a la vida privada de la escritora, lo cual la llevó a presentar los recortes realizados como resultado de la voluntad de ofrecer un "diario literario", en la estela del ya legendario de Virginia Woolf editado por su esposo Leonard. En segundo lugar, el criterio caprichoso e inexplicable por el cual se guió la editora para aclarar sólo tres o cuatro de las numerosísimas siglas onomásticas que en ellos aparecen –condenando al lector a una "sopa de letras" especialmente ininteligible si no se es porteño, de cierta edad y perteneciente a determinado medio cultural- así como la total ausencia de notas aclaratorias sobre lugares, libros, poemas, etc.

A ella siguió el artículo de Patricia Venti "Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición" en la revista *Espéculo*,[82] que aporta a lo señalado por Nuño de manera general, una precisa indicación de lo excluido, que nos da una pauta del nivel de la amputación, ya que Venti sin duda consultó el material depositado en 1999 por Aurora Bernárdez en la Universidad de Princeton,[83] como se deduce del siguiente fragmento:

[81] Ana Nuño. "Prólogo" en: Alejandra Pizarnik. *Prosa completa*. Ob. cit. págs. 7-9.

[82] Patricia Venti. (2004)"Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición" en. *Espéculo* Nº 26 (UCM) www.ucm.es/info/especulo/numero 26/diariosp.html.

[83] Al respecto, el relato de Becciú sobre el trayecto que recorrió el material inédito de Pizarnik tras su muerte, "Los avatares de su legado" en. *Clarín Cultura y Nación*. Buenos Aires: sábado 14 de septiembre, 2002, pág. 5, es todavía más completo que el que aparece en el postfacio "Acerca de esta edición" (págs. 455-456) con el cual se cierra el volumen de *Poesía completa*.

> Con los diarios de Pizarnik, han ocurrido dos cosas: primero, cuando la autora regresó a Buenos Aires, quiso reescribir algunas entradas para publicarlas en revistas literarias y segundo, después de 30 años de su muerte, su albacea ha suprimido más de 120 entradas, además de excluir casi por completo el año 1971 y en su totalidad el año 72. Las omisiones están distribuidas a lo largo del diario, cuya materia suele referirse a temas sexuales o íntimos. También se excluyeron fragmentos de textos narrativos que muestran las costuras de la escritura, que a posteriori serán reelaborados para su publicación. (pág. 1)

Asimismo, la estudiosa pone en entredicho la opción de la editora –la cual, en rigor, no está justificada en ningún sentido (ver pág. 8 de la "Introducción")- de hacer una suerte de *collage* entre las tres versiones que existen del diario de los años 1962-1964: la versión por entradas; el cuaderno "1962-1964" y los legajos de reescritura de ese mismo período.

Un último elemento de juicio respecto del nivel en el cual la edición de Becciú "traiciona" –para decirlo con palabras de Venti- el diario de Pizarnik, surge del comentario escrito por otra estudiosa de su obra, Fiona Mackintosh, tras su estadía como Visiting Fellow en la Biblioteca de la Universidad de Princeton en agosto de 2005. En él señala que:

> *It also becomes evident that Pizarnik's compilation of the palais du vocabulaire not only feeds directly into her poetic creation, but also contributes significantly to her self-writing through the parallel worlds of correspondence and diaries.*[*]

Si así son las cosas, no cabe sino preguntarse por qué la editora –quien por cierto conocía dichos cuadernos- ni siquiera menciona en el prólogo de los *Diarios* el tan importante *Palais du vocabulaire.*

---

[*] "También resulta evidente que la compilación de Pizarnik del *palais du vocabulaire* (palacio del vocabulario) no sólo alimenta directamente su creación poética, sino que contribuye de manera significativa a su autoescritura a través de los mundos paralelos de la correspondencia y los diarios." [Todas las traducciones del presente capítulo son mías.]

Ahora bien, y según acabamos de verlo, tanto como la recepción crítica de los *Diarios* ha destacado con singular virulencia los aspectos negativos de la edición, ningún/a crítico/a pareció encontrar objeciones a los volúmenes de *Poesía completa* y *Prosa completa* también editados por Becciú, a pesar de que, desde mi punto de vista, presentan diversos problemas y, fundamentalmente –o por lo menos es el aspecto en el que más me interesa detenerme-, nos enfrentan con cuestiones teóricas no resueltas y oscilaciones críticas que me propongo indagar en el presente artículo. Por su naturaleza, así como por la condición radical de la escritura pizarnikiana que se nos revela a partir de ellos –una escritura en la que se manifiesta una **juridicidad subversiva** extrema (Derrida, 1984: 129)- puedo abordarlos sin haber consultado el Archivo Alejandra Pizarnik de la Universidad de Princeton.

En tal sentido, si bien la crítica de Nuño y Venti es absolutamente válida en tanto denuncia una superchería –pretender hacer de la necesidad (la prohibición de Myriam Pizarnik), virtud (la presentación de un "diario literario woolfeano")-, personalmente considero que la edición que solicitan, al margen de ser imprescindible para delimitar un corpus mínimamente confiable y disolver el cono de sombra que, sobre lo publicado, han proyectado las falencias de la edición de Lumen, no resolverá el punto problemático que entraña su carácter de **escritura extrema**

Entre tanto, sin embargo, me parece importante señalar los inconvenientes que encuentro en ambas ediciones, no ya por un mezquino afán de marcar defectos, sino porque nos enfrentan brutalmente con cuestiones teóricas no resueltas y dudas no sólo críticas sino sobre el estatuto mismo de la escritura, la crítica y la tarea de edición. Como estas, a su vez, se conectan con la anterior edición de la *Correspondencia Pizarnik* compilada por Ivonne Bordelois,[84] comenzaré por considerarla.

---

[84] Ivonne Bordelois. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

II

La publicación, en 1998, de la *Correspondencia Pizarnik* al cuidado de Ivonne Bordelois ya nos enfrentó a los lectores de Alejandra Pizarnik con una primera cuestión vinculada con la apuntada **juridicidad subversiva,** que nos remitía a problemas de producción, recepción y legitimación de textos literarios, poniendo en juego las figuras del autor, el lector y el editor-crítico. Por cierto que, en este caso, no se vinculaba con una actitud subjetivista de la editora por no responder a "criterios académicos", tal como la que declaraba haber adoptado Becciú en el postfacio "Acerca de esta edición" que cierra la *Poesía completa*, pero que se aplica también al volumen posterior de *Prosa completa* (Pizarnik, 2000: 455), ya que el trabajo de Bordelois responde, además de a la lealtad, el respeto y el conocimiento, a impecables criterios académicos de contextualización, explicación y justificación.

Se relacionaba, en cambio, con una cuestión de legitimación crítica que, al margen de su validez y su carácter en principio irreprochable, nos introduce en las paradojas de las **escrituras extremas** como es el caso de la de Pizarnik.

En efecto, ante la correspondencia dirigida por la poeta al científico residente en Estados Unidos Osías Stutman, muchos nos preguntamos –a partir de nuestros resabios de mentalidad "moderna", que nos exige establecer ciertas clasificaciones y mantener un cierto orden en los textos- si efectivamente se trataba de "cartas", es decir, comunicaciones personales pertenecientes a la esfera de lo "privado" y que, por lo tanto, no deben considerarse parte de la obra literaria pizarnikiana sino, simplemente, materiales válidos para indagar en aspectos de aquélla. [Cuando hablo de una posible utilización de tales materiales, pienso, por ejemplo, en los admirables estudios de Maurice Blanchot sobre los diarios de Kafka y la correspondencia de Mallarmé[85] y en el productivo manejo que hace Yves Bonnefoy de esta

[85] Maurice Blanchot. *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993; "Le Mythe de Mallarmé" en. *La Part du feu*. París, Gallimard, nrf, 1993; *L'Espace littéraire*. París: Gallimard: Folio, Essais, 1994.

última para ahondar en la poética del escritor francés.][86] Porque, según lo señala Bordelois en la nota introductoria a este grupo de misivas:

> "Como observa Stutman en su excelente nota introductoria [pues las misivas se publicaron en 1992 en la *Revista Atlántica* de Cádiz], el estilo de estas cartas coincide con el de *La bucanera de Pernambuco* y *Los poseídos entre lilas* (...) Algunos fragmentos exhiben inclusive concordancias textuales." (154)

Por cierto que a esta pregunta –sobre todo por el carácter de texto en el sentido barthesiano antes citado[87] o de escritura en sentido blanchotiano[88] y derrideano[89] que, en mi opinión, caracteriza a *La bucanera de Pernambuco* y *Los poseídos entre lilas,* con el correspondiente **exceso** en cuanto a cualquier clasificación genérica o discursiva– podríamos responder, en primera instancia, con el criterio pragmático de remitirnos a la voluntad explícita de la autora de no considerarlos textos literarios –en el sentido de no destinarlos a una eventual publicación-, desde el momento en que los utilizó como "cartas" para comunicarse con Stutman. Tal fue la postura de Bordelois y del recipiendario –quien también las editó como tales-, criterio con el cual, en principio, también coincido.

Pero la frase siguiente de la introducción de Bordelois abre una nueva perspectiva, ya que la autora señala: "Un estudio sobre estas correspondencias ha sido emprendido por María Negroni (...) que desarrolla en este momento un concurrido Seminario sobre Pizarnik en la UBA" (pág. 154). Aunque la editora no da más especificaciones, es indudable que María Negroni, en su carácter de crítica y estudiosa de la obra de Pizarnik, implícitamente les está

---

[86] Yves Bonnefoy. *La poética de Mallarmé. Dos ensayos*. Córdoba: Ediciones del Copista, Col. Fénix, 2002. [Trad y notas. Cristina Piña].

[87] Ver nota 67.

[88] De los múltiples lugares en que el crítico se refiere a la escritura dentro de su obra, selecciono los siguientes: Maurice Blanchot. *L'espace littéraire.* Op cit. págs. 20-28, 31 y *El diálogo inconcluso.* Caracas: Monte Ávila, 1974. págs.138-140, 411-419

[89] Jacques Derrida. *De la gramatología.* Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S.A., 1970. págs. 7-35.

atribuyendo condición de literarios a textos que la autora no consideró tales –o por lo menos no usó como tales-, gesto con el cual, por otra parte, también coincido, en razón de la mencionada cercanía con los textos de *La bucanera de Pernambuco*.

En este punto, sin embargo, es fundamental que tengamos en cuenta dos cosas. Por un lado, que las cartas en cuestión configuran un caso totalmente diferente de las correspondencias de Kafka y Mallarmé, y como tal las abordan Blanchot y Bonnefoy. En efecto, ambos "críticos" –pongo la denominación entre comillas porque los dos son filósofos y escritores y Blanchot inaugura la tradición francesa de "pensar con la literatura o el arte", a la que luego se pliegan de Gilles Deleuze a Jacques Derrida- se valen de ellas como reflexiones de los respectivos escritores sobre su propia práctica y no como ejemplos de práctica literaria.

Pero, por otro, que semejante oscilación en cuanto al estatuto de un texto desde la perspectiva del crítico/editor –atribuirle condición de literario a un escrito no concebido como tal por quien lo escribió, dotándolo así de función estética- por más que pueda enfocarse desde una perspectiva socio-institucional al estilo de Mukarovsky, mantiene un elemento inquietante que nos remite a la **juridicidad subversiva** mencionada por Derrida.

En efecto, la valiosa teoría de Jan Mukarovsky[90] permite, a la vez, superar la falacia de las "intenciones del autor" y de la "especificidad de lo artístico", al afirmar que es el conjunto de receptores el que decide sobre el carácter literario de un texto, construyendo o no un objeto estético a partir de un determinado artefacto. Sin embargo, tal remisión a "los receptores", que con toda claridad funciona cuando nos enfrentamos con las diferentes lecturas de un texto a lo largo del tiempo –atribuyéndole o no función estética- o en las realizadas por receptores pertenecientes a grupos culturalmente diferentes, no alcanza para resolver la "indecidibilidad" de un texto al que miembros de un mismo conjunto social de receptores – Bordelois, Stutman y Negroni en el caso que nos ocupa- leen a la vez como no literario y como literario.

[90] Jean Mukarovsky. *Escritos de estética y semiótica del arte.* Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

En relación con esto resulta productivo remitirnos a Derrida y sus reflexiones sobre la improcedencia de la pregunta acerca de "qué es literatura" debido a que no hay esencia de la literatura, verdad de la literatura, ser-literario de la literatura (Derrida, 1975: 336) sino que está vinculada con la historia del derecho –al menos en el mundo occidental y entre fines del siglo XVII y fines del XIX-, en razón de lo cual los textos se consideran literarios por consenso y a partir de convenciones axiomáticas que remiten a un "oscuro" concepto de literatura. Efectivamente, semejante enfoque nos enfrenta, por un lado, con la doble pregunta, en este caso pertinente, respecto de la legitimación: "¿Quién decide, y bajo qué determinaciones, la pertenencia de este relato [leamos texto o cualquier otro sinónimo aquí] a la literatura?" (Derrida, 1984: 100). Pero por otro, yendo más allá del planteo de Mukarovsky, destaca ese lugar siempre abierto de **juridicidad subversiva** que históricamente ha ocupado la literatura, por más que sólo en ocasiones ha sido subversiva en relación con la Ley (la ley natural y la propia ley literaria que enuncia). En el caso concreto de estos textos de Pizarnik –en rigor, en todos, por su carácter de escritura- emerge con singular potencia dicho poder subversivo, ya que el texto enuncia simultáneamente dos leyes contradictorias –léaseme como carta/ léaseme como texto literario-, que a la vez desautorizan y autorizan a la autora y a los críticos/editores como detentadores de su/sus sentidos y funciones, haciendo posible que sea llevado "ante la ley" quien las use como textos literarios sin autorización de aquél que las recibió como cartas, así como llevaría "ante la ley" a quien las utilizara como textos literarios sin autorización de la heredera de los derechos literarios de Pizarnik.

Tal potencia de ser una y otra cosa, frustrando y confirmando a la vez la voluntad de su autor y su/s receptor/es, embrolla todavía más las cosas cuando la vinculamos con el destino ulterior de tales textos, lo que conecta la pregunta que plantean estas "cartas/ textos literarios" con mis objeciones e interrogantes relativos a la edición de la *Poesía completa* y la *Prosa completa*. En efecto, la pregunta que nos lleva a formularnos este inquietante "no estar en su

lugar" de los textos en cuestión es: ¿el hecho de que los críticos, en nuestro carácter socialmente constituido de lectores privilegiados y generadores de legitimidad, consideremos –remitiéndonos a criterios consensualmente válidos- textos literarios a un conjunto de cartas privadas de Pizarnik implica, acaso, que se las tendría que haber incorporado en la sección HUMOR de su *Prosa completa* –según la clasificación establecida por Becciú- junto con *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*?

Es decir, para formularlo con otras palabras y siguiendo lo que señala Foucault sobre la inexistencia de un concepto de "obra" en su artículo "¿Qué es un autor?" y la afirmación acerca de la no esencia de lo literario de Derrida: ¿hasta dónde puede extenderse en la actualidad el concepto de "obra literaria"?, ¿puede incluir la correspondencia privada, los apuntes personales, las anotaciones accidentales o las "listas de lavandería", para decirlo con la memorable expresión del pensador francés?, ¿cuánto y qué abarca? y, lo fundamental, ¿a partir de qué criterios y decisiones?, ¿criterios y decisiones tomados por quién?

Como es evidente, tales preguntas nos enfrentan, simultáneamente, con las figuras del autor, el crítico/editor y el poder del texto o escritura**,** remitiéndonos, en el caso concreto que estamos considerando, al tema de las decisiones de edición de los textos póstumos de Pizarnik, pero no sólo en el caso de los dos libros que me ocupan sino también en el de *Textos de sombra y últimos poemas* volumen publicado en 1982, del que Becciú fue compiladora junto con Olga Orozco y que es el primer libro que incluyó textos de Pizarnik hasta ese momento inéditos y no destinados explícitamente por la poeta a ulterior publicación.

En efecto, bien diferentes son los dos casos de publicaciones póstumas aparecidos con anterioridad a dicho libro, en primer término, la antología *El deseo de la palabra* editada en España en 1975. Ésta, como explica Antonio Beneyto, encargado de la edición y autor del "Epílogo", incluye poemas éditos e inéditos seleccionados por la propia autora a lo largo de un período que se inició a principios de la década del setenta y terminó poco antes su muerte, el 25

de septiembre de 1972, y se publicó póstumamente sólo a causa de problemas editoriales. Algo similar, pero con muchos más años de distancia entre la selección del material y la edición, ocurrió con la separata *Zona prohibida* publicada por la Universidad Veracruzana, de la cual me ocuparé en detalle más adelante: Pizarnik hizo la selección en algún momento de comienzos de la década del sesenta, y en 1962 Octavio Paz la envió junto con su prólogo y desde París a la editorial mexicana, donde durmió en un mueble hasta 1982.

Frente a tales ediciones, donde la autora determinó el contenido y el puro azar editorial su carácter póstumo, *Textos de sombra y últimos poemas* es el primer volumen donde las decisiones escaparon a Pizarnik pues se confeccionó tras su muerte. [Utilizo deliberadamente el verbo "confeccionar" pues, como veremos, este libro –al igual que todos los libros de poemas- está armado a partir del corte y la "costura".] Es decir que su significación como tal es ajena a la autora, en tanto que un libro –aunque más preciso sería decir un *libro de,* como lo he señalado en la SEGUNDA ENTRADA "Una estética del desecho", porque mientras hablamos de "novela" o "pieza teatral", infaliblemente nos referimos a un *libro de* poemas, de ensayos, de cuentos, etc.-, entonces, un "libro de" es un cuerpo textual cuya significación se configura a partir del corte y la articulación de una secuencia de textos heterogéneos en el tiempo, las condiciones de producción e incluso la textualidad y que, sin embargo, traza una peculiar forma de homogeneidad espacial u objetal. Homogeneidad diferencial, por cierto, construida en un *a posteriori* de la producción de los textos individuales y que apela a la unidad del *topos* para erigirse en unitario, explotando las posibles similitudes entre sus fragmentos o sus unidades textuales y creando imaginariamente otras a partir de paratextos o de escansiones que ocultan las diferencias a favor de la continuidad.

En vida del escritor, esta tarea de *sobre-escritura* arquitectónica –a la que tanta

importancia le acordaba Mallarmé[91] y que cabe considerar equivalente al de la corrección en el nivel del texto individual- la realiza él, según sus criterios personales, ejerciendo así una forma de innegable control sobre su producción –por más que, en otro nivel y como señala Blanchot, exista un **poder** del texto que directamente aniquila al escritor- control éste que pasa a manos de quien se haga cargo de las ediciones póstumas. De aquí el compromiso ético y la importancia que entraña la tarea de edición, ya que, en el nivel que acabo de señalar, el editor es el *sobre-escritor* del volumen editado. En consecuencia, sus decisiones, cuando implican la incorporación de textos inéditos, hacen correcciones, determinan el ordenamiento, los recursos de homogeneización y agregan paratextos, más allá de su sincera lealtad, confieren un significado diferente al libro, que se sobre-escribe, se sobre-pone al del autor. En relación con esto, quizás el aspecto más destacable de la *Correspondencia Pizarnik* desde el punto de vista académico sea el hecho de que Ivonne Bordelois asume su autoría, demostrando así su clara conciencia de lo que implica ser autor de un libro. A partir de ella y con impecable acierto se hace cargo del "libro" como propio, por más que esté formado, en su mayor parte, por cartas de Alejandra Pizarnik.

En relación con el asunto de la autoría, entonces, *Textos de sombra y últimos poemas* es, simultáneamente, un libro de *des(h)echos* y uno *de no-Alejandra Pizarnik*.[92] Acerca de lo primero, porque está formado por textos *deshechos* de libros anteriores, textos *sin hacer* por ausencia de sobre-escritura correctiva de la autora, textos que articulan tanto *desechos* de textos ajenos como *desechos* de anteriores *textos* propios, en un montaje que muestra sus costuras y su forma de ensamblar. Por fin, y sobre todo, no es un *"libro de Alejandra Pizarnik"* sino un "*libro de no-Alejandra Pizarnik*" (cosa bien diferente de afirmar que *"no es un libro de Piarnik"* o que *"es un libro de Olga Orozco y Ana Becciú"*), porque es un "*libro hecho con*

---

[91] Stéphane Mallarmé: *Correspondance. Lettres sur la poésie*. París: Gallimard, Coll. Poésie, 1995. [Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal] págs. 585-586

[92] Para un tratamiento en profundidad del tema, ver la SEGUNDA ENTRADA del presente libro antes citada.

textos de Pizarnik" y configurado como tal a partir de recursos de homogeneización y sobre-escrituras arquitectónico-paratextuales establecidos por las compiladoras, de acuerdo con dos ejes canónicos para la confección de antologías y ediciones críticas: el eje cronológico para la sucesión de los textos poéticos y las prosas breves y el eje genérico/tipológico para la organización total del volumen.

En razón del nivel de importancia que reviste la tarea de edición, tal como lo he destacado recién, me parece imprescindible detenerme en su breve nota de edición. Asimismo, confrontarla con la también comparativamente muy breve de la nueva edición de la *Poesía completa* –que como he señalado antes, se aplica también a la *Prosa completa*, la cual carece de nota de edición-, sobre todo cuando tomamos en cuenta las importantes modificaciones respecto de lo que, hasta el momento de su lanzamiento, era el corpus más o menos "oficial" de su obra poética. Me refiero a mi propia edición del volumen *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*[93] que comprendía sus libros publicados en vida –excepto *La tierra más ajena*-, los poemas y textos en prosa no recogidos en libro pero sí en la antología española, y el libro editado por Orozco y Becciú.

Respecto de los tres libros en cuestión, hay tres preguntas diferentes que hacerse: ¿qué y con qué criterio publicaron Orozco y Becciú en 1982?, ¿qué y con qué criterio publicó Becciú en sus ediciones respectivas de 2000 y 2002? y, por fin, a partir de lo anterior y en relación con ello ¿qué validez tiene la voluntad del autor respecto de la publicación o no publicación de sus textos?

Para responder las dos primeras cuestiones, parto de transcribir en su totalidad la escueta nota que precedía a la mencionada edición de *Textos de sombra y últimos poemas* porque la precisión me parece fundamental:

---

[93] Alejandra Pizarnik. *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta.* Buenos Aires: Corregidor, 1994. [Edición: Cristina Piña]

> Poemas y textos en prosa ordenados y supervisados por OLGA OROZCO y ANA BECCIÚ. Para esta edición se han utilizado los manuscritos fechados por A. P. en 1972 y varios textos, algunos hallados dispersos en cuadernos, otros previamente publicados en revistas y que no fueron recogidos por A. P. en sus libros publicados hasta 1972.

Dicha referencia, al no aludir explícitamente a ningún tipo de selección por parte de las compiladoras, permitía suponer que se había incluido todo el material disponible o, por lo menos, todo el que no consideraron "borrador" descartado para su publicación por parte de la autora, al menos en el estado de redacción en el que se encontraba cuando se produce su muerte, como lo demuestra el hecho de que la totalidad del material del período 1963-1968 incluido en el volumen estuviera infaliblemente editado en revista. Destaco esto porque demuestra un respeto implícito, por parte de las editoras, por los criterios de edición de Pizarnik, ya que no hay ninguna inclusión de textos que ella no hubiera publicado en revista o destinado a la antología española, como es el caso del poema "A tiempo y no", por más que no se consigne su inclusión en ella. En cuando al material de sus dos últimos años de vida y como dije antes, debido a que no hay aclaraciones de ningún tipo respecto de los inéditos, nada inducía a suponer que no se trataba de todo el existente.

Sin embargo, a dieciocho años de distancia, la edición de la *Poesía completa* –que analizaré en primer término, si bien al abordar el tema de las correcciones también me ocuparé de la *Prosa completa*- a cargo de una de las autoras de aquélla, depara al lector atento una serie de sorpresas. De ellas, la principal es que incluye tanto una gran cantidad de poemas inéditos –el equivalente aproximado a un libro y medio, según el promedio de poemas que la escritora incorporaba en sus libros-, como un número significativo de correcciones a la compilación de 1982. Ambos hechos, que en apariencia serían positivos *per se*, cuando ahondamos más en la cuestión vuelven a plantearnos problemas que nos remiten no sólo a aspectos teóricos vinculados con el autor –el de sus posibilidades de control sobre sus manuscritos- sino a otros

de orden ético/académico, vinculados con el crítico/editor y sus funciones de legitimación y determinación del corpus.

Veamos primero, por resultar de tratamiento más sencillo, el tema de las correcciones. Al respecto, la editora enmienda por medio de notas al pie una serie de errores que, aparentemente, se deslizaron en la publicación de 1982, sólo que, cosa llamativa, sin mencionar en ningún caso su participación como compiladora en dicho volumen. En rigor, sólo se señala este dato en el postfacio "Acerca de esta edición" (pág. 455) e, insólitamente, citando mal el título del libro, que figura como *Textos de **S**ombra y **otros** poemas* [las alteraciones están destacadas en negrita]. Como ejemplo, transcribo la nota que acompaña al poema "Jardín o tiempo", a partir de cuya redacción un lector desprevenido podría suponer que la actual editora poco y nada tuvo que ver con el libro de 1982:

> "Esta versión es la que figura en carpeta bajo "ACABADOS". **Por error**, en *Textos de Sombra...* , [1982], la estrofa final fue editada como poema aislado. Existen otras tres versiones: una manuscrita con el título "La sombra de su imagen" fechada 15-5-1970, otra a máquina sin fecha, en papel de carta, y otra a lápiz en un cuaderno." (pág. 441) [La negrita es mía.]

He destacado la expresión "por error" porque la considero característica de la distancia que toma Becciú respecto de las alteraciones, numerosas y en muchos casos sustanciales. Porque, si bien lo correcto y atinado era, debido a los años transcurridos y a las nuevas condiciones de edición –en otra casa editorial de otro país y sin la presencia de la otra editora, Olga Orozco, muerta en 1999-, no ponerse a deslindar responsabilidades, una cosa es no entrar en detalles inútiles o fastidiosos y otra no dar la menor explicación sobre las circunstancias de edición de 1982 y las características de los manuscritos, así como la ulterior posibilidad de corregir los errores detectados, dato que se vincula con el acceso al material. Si a ese sepulcral silencio sumamos la elipse que remite el reconocimiento de su intervención como editora en el

volumen de 1982 a la penúltima página de un volumen de 456 –sin contar el índice-, uno no puede menos que quedarse perplejo e intrigado.

Es cierto que en el artículo "Los avatares de su legado", incluido en la edición especial de *Clarín Cultura y Nación* dedicado a los treinta años de la muerte de Pizarnik, Becciú cuenta cómo se llegó, a partir de un pedido de la madre de Pizarnik, a la edición de *Textos de sombra y últimos poemas*. Sin embargo la nota, además de aparecer a dos años de la publicación de *Poesía completa* y varios meses después de que se editara la *Prosa completa* en España y de estar dirigida exclusivamente al público argentino, poco es lo que aclara sobre el tema de las enmiendas, a pesar de ser bastante extensa. En rigor, ante el detallado relato de la tremenda prolijidad y previsión de Pizarnik respecto de sus manuscritos y las infinitas precauciones tomadas por las editoras, no se explican tantas y tan sustanciales correcciones, que se agravan en el caso de la *Prosa completa* donde, como lo señalaré más adelante, no sólo Becciú le cambia el título a la única pieza teatral de Pizarnik –de *Los poseídos entre lilas* a *Los* ***perturbados*** *entre lilas*- sino que presenta un ordenamiento totalmente diferente de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Porque el único párrafo de la nota que puede explicar la originaria exclusión de los borradores publicados en la edición española –de los que me ocuparé seguidamente- y que cito a continuación:

> Hubo que esperar a las Malvinas y la presidencia de Alfonsín [sic][*] para que Sudamericana publicara *Textos de Sombra [sic] y últimos poemas*, la recopilación de inéditos de Pizarnik que habíamos preparado diez años antes. Pero la prisa, **el límite de páginas impuesto por la editorial y nuestro miedo a que ésta cambiara de idea,** habían dejado mucho material en el tintero. [La negrita es mía.]

[*] El fin de la dictadura, como lo sabemos todos los argentinos, se concretó el 10 de diciembre de 1983, fecha en que asumió el doctor Alfonsín, quien había sido electo en los comicios del 31 de octubre, mientras que el pie de imprenta del libro es del mes de agosto de 1982.

no echa la menor luz sobre los motivos de tantas modificaciones y enmiendas. Cabe entonces suponer que las cosas no fueron tan idílicamente prolijas en su momento o que alguna cosa ocurrió en los años transcurridos que determinó las variaciones.

El resultado de la suma entre la significativa serie de correcciones –remito a las págs. 411, 423, 426, 435, 452 de la *Poesía completa* y a las 91 y 165 de la *Prosa completa*- y el silencio o las informaciones contradictorias de Becciú sobre las condiciones de edición en las dos ocasiones en que intervino –la edición de 1982 y las de 2000 y 2002- es que los tres libros caen, por motivos inversos, bajo una inquietante luz enigmática y comienzan a amontonarse las preguntas, que del tema de las correcciones y la fidelidad no llevan al más delicado aún de la exclusión e inclusión de textos, es decir, de los criterios de delimitación del corpus.

Sin embargo, antes de detenerme en el problema de las inclusiones y exclusiones, y para dar por terminado el de las enmiendas, voy a retomar lo que señalé sobre las que aparecen en *Prosa completa.* Como lo dije unos párrafos más arriba, la edición de 2002 presenta un ordenamiento totalmente diferente de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, que Becciú directamente no justifica. En efecto, cuando nos detenemos en la nota que introduce la sección, nos encontramos, en la primera parte, con un galimatías que sume al lector en un mar de dudas y, al final, con la siguiente enunciación que no explica nada: “Aunque no en este orden, estos textos fueron publicados póstumamente en *Textos de Sombra* [sic] *y últimos poemas*, Sudamericana, Buenos Aries, 1982” (pág. 91). Si denomino “galimatías” a la primera parte de la nota es porque, en efecto, tras leerla varias veces no se logra entender –o yo no logro entender- si los dos conjuntos de “relatos” a que se alude abarcan los mismos “relatos” en orden diferente o dos conjuntos diferentes de textos, según podemos ver (cito in extenso para facilitar la comprensión):

> “Carpeta con dos conjuntos de relatos. El primero, abundantemente corregido a mano; el segundo mecanografiado y con correcciones. En la presente edición se

> respeta el orden de los textos según el segundo conjunto incluido en la segunda parte de la carpeta, seguidos del **primero** en el orden que figura en la primera parte de la carpeta...". [La negrita es mía]

Al no aclarar en ningún momento la compiladora qué "relatos" entran en cada uno de los conjuntos, uno no termina de entender qué quiere decir y a qué se refiere ese **primero** que he destacado. ¿Alude, como indicaría la gramática, al primer conjunto de relatos, el cual sería, en consecuencia, diferente del segundo? ¿O se refiere al "orden" diferente de dos conjuntos iguales? Confieso que no lo he podido resolver.

La segunda enmienda tiene que ver con el título atribuido a la única obra teatral de Pizarnik, hasta esta edición titulada *Los poseídos entre lilas* y que ahora la editora titula *Los* ***perturbados*** *entre lilas*. Si, como dice en la nota explicativa, el legajo mecanografiado de Pizarnik lleva como título *Los perturbados entre lilas* –si bien la propia autora incluyó su último fragmento en la antología póstuma española bajo el título *Los poseídos entre lilas*-, no resultaría del todo desatinado el cambio. El problema se plantea porque la propia Becciú, al preparar conjuntamente con Orozco la compilación de 1982, optó por el título *Los poseídos entre lilas,* seguramente por la mencionada opción de Pizarnik para su única publicación parcial. Como consecuencia, desde 1982 la pieza se conoce, circula, se ha puesto en escena y ha sido objeto de artículos críticos con dicho título, ante lo cual no resulta una decisión menor modificarle el título, sobre todo sin que medie una justificación explícita de semejante cambio de criterio y, lo que tal vez sea peor aún, sin siquiera mencionar tal decisión de antaño en la nota introductoria. Porque, increíblemente, tanto como en ella remite a la edición parcial en *El deseo de la palabra,* no registra su primera publicación completa en el volumen de 1982 del que es editora, bajo el título contrario al elegido en esta segunda ocasión.

Señaladas las enmiendas de la *Prosa completa,* vuelvo al problema que estaba abordando antes: las preguntas que, ante las alteraciones señaladas, se le amontonan al lector

respecto de los criterios de delimitación del corpus. En efecto, resulta imposible no preguntarse –a pesar de la nota de Becciú publicada en *Clarín* y en razón de las contradicciones que entraña- si al preparar la edición de 1982 Orozco y Becciú no contaron con todo el material; si, por el contrario, contaron con él pero juzgaron conveniente no publicarlo; en caso de que así fuera, con qué criterios se manejaron para incluir o excluir textos y, correlativamente, qué determinó, si tal fue el caso, que ahora, a dieciocho años de distancia, sí se los publique. Por fin, ¿lo que se nos presenta en esta edición bajo el título de *Poesía completa* y lo que se incluye en el titulado *Prosa completa* es realmente todo el material inédito existente de Pizarnik o, de aquí a unos años, y en la medida en que se realice la "edición crítica" cuya urgente necesidad ya se ha señalado para los *Diarios*, volveremos a ver que su corpus su transforma?

La pregunta es retórica: por cierto que no es todo, como la propia editora indirectamente lo deja entrever al decir –de nuevo la reticencia, el rechazo de lo "académico" y la ambigüedad- en el último párrafo de "Acerca de esta edición": "Este volumen no es definitivo, en un sentido académico; es sólo una compilación, hecha, eso sí, con lealtad a Alejandra Pizarnik, y devoción a su obra, única e irrepetible." (pág. 456). [Si hablo de ambigüedad y manifestación indirecta es porque, al poner estas palabras en relación con lo que dice en el segundo párrafo del postfacio sobre los textos que aparecían en *Textos de sombra y últimos poemas* y que ha remitido al volumen titulado *Prosa completa*, en ese momento todavía no publicado, advertimos que la calificación "no definitivo" bien puede referirse al hecho de que en el volumen de *Poesía completa* faltan textos que aparecerán en el siguiente.] Aunque se podría criticar a Becciú por haberse prestado a la superchería de aparecer como editora de unas supuestas prosa y poesía "completas" que no lo son, personalmente me abstengo de hacerlo pues el mundo editorial –como lo sabe cualquiera que haya publicado algunos libros- se maneja con parámetros "de mercado" que nada tienen que ver con la concepción de "obra completa" habitual entre los especialistas.

Sin embargo, en otro sentido, tomo con pinzas la afirmada "lealtad" de la editora a Pizarnik –si bien no la "devoción" por su obra- porque si, por un lado, es cuestión opinable el valor que se le otorgue a textos excluidos de la selección y que permanecen todavía en el Archivo Pizarnik de Princeton, por otro, dejar afuera de la compilación poemas que la propia autora destinó a ser publicados se acerca bastante a la traición.

En efecto, por más que personalmente le conceda especial credibilidad a la valoración de una especialista como Fiona Mackintosh –que ha publicado, además de su tesis doctoral sobre Pizarnik y Ocampo,[94] artículos sobre Pizarnik-[95] quien, en el párrafo de su comentario sobre la investigación en la Biblioteca de Princeton califica de "gems" a textos inéditos allí guardados:

> *Amongst the gems at Princeton are many unpublished manuscripts of prose poems, groups of recits (along the lines of the French récit) and chants.*[*]

entiendo que nada es "exacto" e irrefutable en el ámbito de la valoración estética y Ana Becciú, además de conocer profundamente la obra de Pizarnik tiene –más allá de que elija no practicarla a la hora de establecer el corpus Pizarnik- formación académica, por lo que su opinión es tan válida como la de cualquier otro/a especialista.

Pero muy diferentes son las cosas con los poemas que aparecieron por única vez en *Zona prohibida*. En efecto, a pesar de que la editora sin duda tuvo acceso a la separata publicada en 1982 por la Universidad Veracruzana de México,[96] pasó por alto el hecho de que,

---

[94] Fiona J. Mackintosh. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Colección Tamesis, Serie A. Monografías; 196, 2003.

[95] Fiona J. Mackintosh. "La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and *Alice in Wonderland*", *Fragmentos*, 16 (1999), 41-55 y "The Unquenched Thirst: An Intertextual Reading of 'las dos poetas hermanas', Alejandra Pizarnik and Elizabeth Azcona Cranwell", *Bulletin of Hispanic Studies*, 77 (2000), 263-78.

[*] Entre las gemas de Princeton hay muchos manuscritos inéditos de poemas en prosa, grupos de relatos (en la línea del *récit* francés) y cantos.

[96] Si me atrevo utilizar el giro adverbial "sin duda" es porque, según lo señala en la "Editor's Note" de su libro (Alejandra Pizarnik. *A Profile*. Colorado: Logbridge Rhodes, 1987. [Ed. Frank Graziano]) Graziano –por quien yo

si bien es cierto que, de los treinta y un poemas que la constituyen, veinte son versiones que, en algunos casos de manera idéntica y en otros con diversos niveles de corrección, aparecieron en *Árbol de Diana*,[97] y cuatro en *Los trabajos y las noches* con los títulos "Comunicaciones", "Silencios", "Mendiga voz" y "Moradas", hay seis poemas que nunca más fueron reeditados ni reescritos por Pizarnik: "Abandonada en el alba...."; "Ha muerto la que...", "El martirio de beber...", "Inolvidada: las cosas...", "Mi pueblo de ángeles...", "Lucha feroz entre...". Ante esto, al menos para mí, es imposible no preguntarse por qué la editora no los incluyó, sobre todo cuando, por otro lado –en un gesto con el cual disiento, pero que sólo deploro como manifestación de inconsecuencia- incorporó en su supuesta *Poesía completa* borradores de fecha tan tardía como 1956.

Efectivamente, en la sección POEMAS NO RECOGIDOS EN LIBROS todo el grupo de poemas incluidos en el apartado "1956-1960" son borradores de poemas escritos en esos años. Si personalmente me parece improcedente incluirlos con el mismo estatuto de legitimidad que, por un lado, aquellos publicados en revistas o diarios y, por otro, aquellos que se pueden datar más o menos entre la fecha de finalización del manuscrito de su último libro publicado en vida, *El infierno musical,* y su muerte, se debe a que, en mi opinión ello implica desconocer la voluntad de publicación o no publicación de la autora. En efecto, si Pizarnik hubiera considerado que merecían publicarse –o que ella quería hacerlo, al margen de cualquier "mérito" textual- los habría incluido en alguno de sus libros anteriores –pensemos que los más tempranos coinciden con la publicación de su segundo libro, *La última inocencia*, tras el cual publicará seis poemarios más- o en la antología póstuma editada en España.

---

me enteré de la existencia de la publicación- estuvo en contacto, antes de publicar su bello volumen con las siguientes personas, en Buenos Aires y París, a las que agradece su colaboración: "in Buenos Aires [...] Olga Orozco, Juan Gustavo Cobo Borda, Enrique Pezzoni, Arturo Carrera and Cristina Piña. Ana Becciú and Aurora Bernárdez in Paris..." En cuanto al acceso a ella, si yo, en Buenos Aires: pude conseguirla en 1996, descuento que Becciú la consultó antes de su edición.

[97] Tal como lo señala Frank Graziano en la bibliografía del libro que acabo de citar.

Y desconocer en este caso su voluntad de no publicarlos es totalmente contradictorio tanto con no incluir los de *Zona prohibida* –que sí quiso publicar Pizarnik- y con incorporar *La tierra más ajena*, de la que explícitamente la autora "renegó" en una carta a Antonio Beneyto, parcialmente reproducida en el "Epílogo" de la antología *El deseo de la palabra* (pág. 254).

Termino de escribir estas palabras y me apresuro a señalar que soy perfectamente consciente de que, apenas se roza este tema, surge el ejemplo ineludible de la bendita infidelidad de Max Brod a la última voluntad de Franz Kafka, gracias a la cual hemos podido disfrutar del conjunto de textos literarios más significativos de la primera mitad del siglo XX. También, en un ámbito culturalmente más cercano y con rasgos muy similares a los de la reedición de *La tierra más ajena* a pesar del "repudio" de Pizarnik, la controversia en torno de la reedición, por parte de su viuda, de tres libros tempranos que Borges explícitamente excluyó de sus *Obras Completas*.[98] Por fin, y con singulares puntos de contacto con la publicación de los poemas en borrador de Pizarnik, las respectivas ediciones de textos de Mallarmé por parte del doctor Bonniot, Jean Pierre Richard y Jacques Scherer, quienes publicaron póstuma y respectivamente *Igitur*,[99] *Pour un tombeau d'Anatole*[100] y el *Livre*[101]. En efecto, más allá del pedido expreso del poeta francés de que se quemaran todos sus papeles –en el cual se manifestaba una voluntad más firme que la del propio Kafka, como lo señala Blanchot -[102] los tres textos citados se mantenían en estado de borrador pues, según apunta Bonnefoy, Mallarmé

---

[98] Me refiero a (1926) *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993; (1925) *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993; (1925) *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994

[99] Como lo señala Yves Bonnefoy en su edición de las prosas de Mallarmé, fue el doctor Bonniot, yerno de Mallarmé, quien en 1925 estableció el texto de este "cuento metafísico" para su impresión. Stéphane Mallarmé. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. París: Gallimard, Coll. Poésie, 1976. [Préface: Yves Bonnefoy]

[100] En este caso, fue Jean Pierre Richard quien estableció el texto que le entregó Henri Mondor, editor de las *Obras Completas* de La Pléiade, como dice en el "*Avant-propos*" de su edición. Stéphane Mallarmé. *Pour un tombeau d'Anatole*. París: Seuil, 1961. [Introduction de Jean-Pierre Richard]

[101] Jacques Scherer: *Le "Livre" de Mallarmé*. París: Gallimard, 1977 [Nouvelle édition revue et augmentée]

[102] Maurice Blanchot. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1992. (2 edic.) [Trad. Pierre de Place] nota págs. 258-260

"n'ait pas établi un texte pour l'impression..."[*] (pág. 437), exactamente como ocurre con Pizarnik y los poemas que señalé, los cuales, simplemente son: "... el contenido de una carpeta con 41 hojas de poemas mecanografiados y corregidos a mano por AP..." (pág. 299)

En este punto me interesa especialmente dejar en claro que, al margen de mi posición individual –en su momento, preferí no incluir ese primer libro en la edición que preparé-, no critico que Becciú lo publique a partir de que le concedo un valor absolutamente decisivo a la opinión del autor sobre su propia obra –varias veces me he referido a la **juridicidad subversiva** que Derrida discierne en la escritura, y luego me detendré en el **poder** que le atribuye Blanchot-, sino porque me parece inconsecuente que, invocando "lealtad" a la autora, alternativamente acate o prescinda de su voluntad de publicación. En un caso así, me parece que la única manifestación auténtica de lealtad es jugarse a todo o nada, en el sentido de adoptar a rajatabla una de dos posiciones: o se da todo a publicidad porque, al no haber un concepto teórico seguro de qué es un texto literario, si la literatura directamente "es", qué es la "obra", qué comprende y hasta dónde se extiende –según lo señalé varias veces antes apoyándome en Foucault y Derrida-, hay que publicarlo todo; o se toma la voluntad del autor como parámetro absoluto y se la aplica hasta sus últimas consecuencias, editándose exclusivamente lo que el propio autor publicó o preparó para publicar y aquello de lo que, a posteriori de su primera publicación, no renegó.

En otro sentido, mal que nos pese, entrar en el juego de las inclusiones y las exclusiones en rigor no sirve para nada a raíz de esa potencia transgresora propia de las escrituras extremas, como es el caso de la de Pizarnik. En razón de ella, lo que se excluya, más tarde o más temprano aparecerá, de la misma manera en que lo que se incluya, terminará faltando a su lugar. Porque, y lo repito nuevamente, la escritura –que no "es"- tiene el don de estar siempre ausente de su lugar, de faltar a él. O, para decirlo con palabras de Blanchot, es un **poder** contra

[*] "no estableció un texto para la impresión..."

el cual el escritor nada puede, como lo afirma en este fragmento memorable, que me permito citar in extenso por su lucidez y belleza:

> Conozco la regla formulada por Apollinaire: “Debe publicarse todo.” Tiene muchos sentidos. Demuestra la tendencia profunda de lo oculto hacia la luz, [...] Esto no es una regla ni un principio. Es el poder bajo cuya fuerza cae quien se pone a escribir y tanto más drástico cuanto que se le opone o se lo discute. El mismo poder confirma el carácter impersonal de las obras. El escritor no tiene ningún derecho sobre ellas y no es nada frente a ellas, siempre muerto ya y siempre suprimido. Por lo tanto, que no se cumpla su voluntad. Lógicamente, si se considera conveniente desconocer la intención del autor después de su muerte, también debería admitirse que no se le tomase en cuenta mientras vive. Pero, mientras vive, aparentemente, ocurre lo contrario. El escritor quiere publicar y el editor no lo quiere. Mas esto es sólo la apariencia. Pensemos en todas las fuerzas secretas, amistosas, tercas, insólitas, que se ejercen sobre nuestra voluntad para obligarnos a escribir y a publicar lo que no queremos. Visible-invisible, allí siempre está el poder, que no nos toma en cuenta para nada y que, ante nuestro asombro, nos quita los papeles de la mano. Los vivientes son muy débiles. (Blanchot, 1992: 260)

Sin embargo, como reconocer esto no implica renegar del papel legitimador y delimitador de corpus que cumple el crítico/editor, quisiera señalar, antes de cerrar estas ya largas reflexiones, apenas dos aspectos en la *Prosa completa* que me parecen especialmente relevantes frente a otras desprolijidades menores, como la carencia de un criterio para el ordenamiento de los textos en el apartado ARTÍCULOS Y ENSAYOS, las transgresiones a la cronología en la sección RELATOS o, en este último, los incontables errores al señalar el origen de los textos.

Me refiero, en general, a la persistencia de la compiladora en una posición subjetivista y reacia a toda teorización de corte académico, actitud que la lleva, por un lado y a la hora de clasificar el material, a desestimar denominaciones que contemplan precisamente la

hibridación o indecibilidad genérica, como es el caso del concepto barthesiano de texto, y por otro, a remitir a un mítico, inexplicable y exclusivísimo "saber" obtenido sólo por contacto con la poeta, la diferencia entre poemas en prosa y prosas.

En efecto, sin caer en la torpeza de criticar su "grilla" clasificatoria – ingenuidad imperdonable después de leer "El idioma analítico de John Wilkins"- considero que mantenerse fiel a la categoría de texto, ya utilizada por la editora en el volumen de 1982, aunque fuera con otro sentido, habría evitado decisiones tan polémicas como incluir "La condesa sangrienta" entre los ARTÍCULOS Y ENSAYOS o "Descripción" y "En contra" entre los RELATOS. Acerca del primer texto, por cierto que, si nos atenemos a sus tres primeros párrafos, éste se plantea, en principio, como un comentario sobre la biografía poética de Erzébet Báthory publicada por Valentine Penrose en 1963, pero ya a partir del cuarto párrafo, el texto de Pizarnik toma otro rumbo, que desplaza a su escritura de cualquier especificidad genérica, haciéndolo oscilar entre la narración, la estampa, el poema en prosa, la reflexión y el ensayo poético. Ante ello, insisto en que recurrir al concepto barthesiano de texto habría respondido con más fidelidad a la impronta transgresora de la escritura de Pizarnik. Porque ponerlo entre los ensayos debido a que, como dice en la nota de *Clarín:* "... he podido comprobar que Pizarnik lo escribió como un ensayo: un ensayo sobre el mal – 'algún día habría que escribir otro sobre el bien', decía, y señalaba como referencia a *Niétoshka Nezvanova*, la novela de Dostoievsky." es, simultáneamente, enredarse en las "intenciones" del autor –que no son lo mismo que su voluntad de publicación-, jerarquizando erróneamente su "lectura" del propio texto por sobre las de los otros lectores y críticos, y contribuir a la "mística" del saber recibido por contacto directo con el escritor a que me refería en segundo término.

Efectivamente, y ya en relación con la diferencia entre poemas en prosa y prosas, cuando Becciú dice en el postfacio a la *Poesía completa:* "Me dejé guiar por el tratamiento

muy particular del ritmo que Alejandra Pizarnik daba a los textos en prosa" (pág. 455) o, en la nota de *Clarín*:

> "La frecuentación, durante años, de estos manuscritos me ha hecho comprender algunos aspectos que en aquella primera edición de Sudamericana del año 1983 [sic] no habíamos ceñido bien: la diferencia que Alejandra establecía entre un texto en prosa y un poema (aunque estuviera aparentemente escrito como prosa). Los recuerdos del escritor Alberto Manguel han sido muy valiosos para ubicar ciertos textos en el volumen de poesía o el de prosa.
>
> Alejandra había empezado a concebir su propia manera de relatar un cuento y diferenciaba un poema de un relato. La diferencia es siempre sutil, pero existe."

en rigor no dice nada sobre la misteriosa diferencia. Porque ¿qué quiere decir, por ejemplo, "el tratamiento muy particular del ritmo que Alejandra Pizarnik daba a los textos en prosa"? Absolutamente nada, a menos que, a continuación se especifique en qué consiste dicho "tratamiento muy particular", cosa que no hace Becciú. Y exactamente lo mismo ocurre con esta segunda "frase hueca": "Alejandra [...] diferenciaba un poema de un relato. La diferencia es siempre sutil, pero existe."

Si nos detenemos a pensarlo, sin embargo, no se trata de frases totalmente huecas desde el punto de vista semántico, sino que nos remiten, como señalaba, al encomio del conocimiento personal y el contacto con los manuscritos por sobre cualquier otro medio para llegar a ese "saber" tan elusivo –tanto que hasta el día de hoy no existe ninguna teoría convincente del poema en prosa que supere las reflexiones pioneras y vagas de Baudelaire, quien en cambio sí sabía, y cómo, escribirlos-, mitificación aquélla que no se sostiene como base intelectual de la diferencia en cuestión. La categoría de poema en prosa es explorada por Pizarnik en sus diarios, donde expresa el deseo de "copiar, para mi uso, una antología del poema en prosa" (*Diarios*, pág. 4), pero luego, de inmediato contradice esto con un "Gran error. Por ahora sería

mejor leer mucho” (pág. 418). Es como si percibiera que no se puede categorizar o delimitar fácilmente el poema en prosa, haciendo una prolija antología de ellos para imitarlos; hay que abordarlos de manera más intuitiva, casi como si al leer se pudiera absorber la esencia de un poema en prosa por ósmosis. Tiene ciertas convicciones sobre el poema en prosa, pero tienen más que ven con el espaciameinto en la página que con el ritmo *per se:* “Poema en prosa: necesidad de los espacios dobles. Al menos, para mi ‘estilo’” (*Diarios*, pág. 419. Es decir que incluir, por ejemplo, TEXTOS DE SOMBRA en el volumen de poemas y los mencionados “Descripción” y “En contra” entre los RELATOS –categoría también discutible frente a la mucho más apropiada y fundamentada de texto, pero que rebatir me llevaría a una larga disquisición- del volumen en prosa es, ante la falta de cualquier justificación, totalmente arbitrario.

III

Si bien podía señalar varios otros aspectos y tratar con mayor detenimiento los mencionados en último término, a partir de los cuales quedan totalmente que desautorizados como “completos” los dos libros que he analizado, considero que estas reflexiones se han extendido demasiado y que es hora de darles fin.

A través del recorrido realizado, creo que han quedado claros, por un lado, los atolladeros teórico/críticos con los cuales nos enfrentan y, por otro, la necesidad –más allá de la indomable **juricididad subversiva** de la escritura pizarnikiana- de una edición crítica que se maneje con menos subjetividad y más transparencia a la hora de explicar condiciones de edición, acceso a los manuscritos y criterios de inclusión/exclusión; es decir, con criterios más académicos. Porque se podrá desestimar el valor de la “academia” y sus prácticas pero, hasta ahora, es lo único con lo que contamos para resguardar el *fair play*. Y si en la escritura entra en

juego a una estupenda “mala fe”, las cosas son diferentes cuando se trata de la tarea de editores y críticos

Más allá de estas cuestiones, espero que se haya revelado en toda su dimensión la potencia de la escritura de Alejandra Pizarnik, que termina arrollando desde los crítico/editores hasta la propia autora para decir y decirse, faltar a cualquier “lugar” y “ley” y arrastrar al lector a una zona de goce del lenguaje que pocas producciones alcanzan.

* * *

MUTILACIONES

PODER, ESCRITURA Y EDICIÓN:

Algunas reflexiones en torno de la *Poesía completa,* la *Prosa completa* y los *Diarios* de Alejandra Pizarnik

Entre las innumerables huellas dejadas por alguien después
de su muerte, ¿cómo se puede definir una obra?
MICHEL FOUCAULT

La edición de las obras completas de un autor muerto puede ser una tarea sin mayores problemas o un asunto singularmente espinoso y abierto a críticas, dado que entraña tanto la convergencia de "poderes" diferentes –el poder del autor, de sus herederos, de la editorial, del eventual editor y del conjunto de especialistas- como diferentes concepciones más o menos estructuradas en relación con las atribuciones de cada uno y con el verdadero alcance de su poder.

El caso de la publicación, por parte de Editorial Lumen y en edición de Ana Becciu, de los tres volúmenes que supuestamente reunirían la obra completa de Alejandra Pizarnik –*Poesía completa, Prosa completa* y *Diarios*- pertenecen al segundo tipo, pues desde mi punto de vista hay serias salvedades que hacerle, las cuales se vinculan con diferentes aspectos de su confección.

En relación con los *Diarios,* no se trata de una apreciación exclusivamente mía, sino que apenas se publicaron en España se abrió la polémica a partir de un artículo de Ana Nuño,[103] otro de Patricia Venti ya citado[104] –quienes centraron sus críticas en la labor de la editora-, a los que luego se sumaron otras intervenciones, recogidas en sitios de Internet.

---

[103] Ana Nuño Esperando a Alejandra – Diarios" en. *La Vanguardia Digital*. www.lavanguardia.es/web/20031231/51149330710.html. Parcialmente reproducido en: *Ámbito financiero*. Buenos Aires: miércoles 7 de enero, 2004, pág. 3.

En lo relativo a los dos volúmenes anteriores y disintiendo con la opinión mayoritaria de la crítica española y argentina, personalmente he planteado mis objeciones tanto en las reseñas consagradas a cada uno de ellos, como en un artículo que se publicará próximamente en Inglaterra, donde, al margen de reconocer y celebrar su aparición, he señalado en detalle los defectos que encuentro tanto en el trabajo de la editora como en la actuación de la editorial.

Si bien luego me detendré en dichas críticas, en primer término me interesa indagar en los diferentes poderes que chocan en una tarea de este tipo y reflexionar acerca de sus alcances, atribuciones y eficacia en el campo intelectual de principios del siglo XXI, para luego ver su funcionamiento en el caso de estas –falsas- *Obras completas.*

Puestos a evaluar la función y actividad de los poderes, la primera figura que corresponde tomar en consideración es la del autor, en el sentido de qué peso tiene su voluntad en cuanto a la publicación de su producción a la hora de editar sus obras después de que ha muerto. Aquí, si bien el caso que primero viene a la memoria es el de Kafka y la bienvenida traición de su gran amigo Max Brod, a quien le pide que destruya todos sus papeles, me parece todavía más decisivo el de Mallarmé, que lleva a Maurice Blanchot a acuñar su famosa frase: "Los muertos son muy débiles." (Blanchot,1969: nota 258-60)

En efecto, a pesar de que el poeta francés, entre el primero y el segundo espasmo de glotis que lo lleva a la tumba escribe a su esposa y su hija una nota testamentaria titulada *Recommandation quant à mes Papiers* (Recomendación en cuanto a mis papeles), en la que les encarga: "*Brûlez, par conséquent: il n'y a pas là d'heritage littéraire, mes pauvres enfants. Ne soummetez même pas à la appréciation de quelqu'un: ou refusez toute ingérence curieuse ou amicale*" (Mallarmé, 1995: 642),[*] a los pocos días, como comenta Blanchot, "ya se acepta que

[104] "Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición"

[*] "Quemad, en consecuencia: no hay herencia literaria allí, mis pobres niñas. No sometáis ni siquiera a la apreciación de alguien: o rechazad toda ingerencia curiosa o amistosa." (Traducción mía).

Valéry vea los papeles y, desde hace cincuenta años […] se exhiben continuamente textos inéditos importantes e indiscutible…" (Blanchot, 1992: 260)

Ante un caso así, por más que no sabemos con certeza los motivos que llevaron a las dos personas más cercanas al autor a traicionar su voluntad ni la forma precisa en que se fueron realizando las sucesivas ediciones, suponemos que fue la presión del círculo de discípulos del poeta –entre los que estaba su yerno- y la propia admiración literaria de sus herederas lo que las impulsó a desestimar su encargo y permitir que se publicaran textos que no respondían a la alta exigencia que se imponía Mallarmé. Semejante hecho justifica la conclusión a la que llega el propio Blanchot de la existencia de un "poder de la escritura" que tiende a llevar a la afirmación pública lo callado y que se manifiesta con más violencia cuando se lo discute.

En este sentido, los herederos –y editores, agrego yo- que dieran a publicidad tanto los borradores como las obras en su momento editadas por un autor pero luego repudiadas, estarían simplemente sometiéndose a ese poder de la escritura que se impone al del propio escritor y lo niega. Porque, como también lo dice Blanchot desarrollando esta idea, las obras literarias tienen un carácter "impersonal", por lo cual "el escritor no tiene ningún derecho sobre ellas y no es nada frente a ellas, siempre muerto ya y siempre suprimido." (Blanchot, 1992: 260)

Sin embargo, no todos están de acuerdo con dicha afirmación, como lo demuestran dos acontecimientos de nuestro propio campo intelectual, que dieron origen a una fuerte controversia, vinculados ambos con la obra de Borges y estrictamente contradictorios entre sí. Por un lado, me refiero a los comentarios en contra que mereció la reedición por parte de María Kodama de tres libros tempranos que Borges explícitamente excluyó de sus *Obras Completas*.[105] En este caso, destaco que tal crítica –en abierta oposición a la idea de que la escritura está dotada de un poder soberano - le estaría exigiendo a la albacea un acatamiento del que podría eximirse recurriendo al carácter de "cosa pública" de las tres obras, ya que

[105] Me refiero a *El tamaño de mi esperanza*, *Inquisiciones* y *El idioma de los argentinos*.

frente a publicar material inédito es una transgresión menor reeditar algo que una vez fue publicado por el autor y que, por ende, en un momento contó con su visto bueno. Por el otro lado, está el reclamo casi inevitable entre los estudiosos de Borges –el de criticar la corrección a la que sometió sus propias obras tempranas para las sucesivas reediciones y, sobre todo, para incluirlas en las *Obras completas*, quitándoles lo que se consideraban rasgos típicos de su ultraísmo del momento-, que en rigor pone en entredicho el poder de decisión del autor respecto de su obra en vida.

De esta breve revisión queda claro que, si incluso en vida hay quienes rebaten el poder de manipulación de la propia obra por parte del autor, una vez muerto, su poder oscila entre relativo y casi nulo, por más que en absoluto haya consenso acerca de las ventajas de tal impotencia. Esto lo vemos en el propio Blanchot, precisamente quien enuncia la concepción del poder de la escritura, cuando señala que, en lo personal, no está de acuerdo con la publicación de *Le Livre* de Mallarmé por parte de Jacques Scherer.

En íntima relación con el poder del autor aparece el de los herederos, en razón de que cuentan con el poder absoluto de decidir sobre la publicación de la obra tras la muerte de aquél. Como nos lo demuestra la historia y nuestro propio campo intelectual, hay casos que cubren casi la totalidad del espectro, y así tenemos desde herederos amorosamente consagrados a su legado hasta otros que ponen tantos obstáculos que entorpecen su difusión; pensemos, si no, en los casos opuestos de Alfredo Veiravé y Leopoldo Lugones.

Pero, si en cuanto a la dedicación y la difusión hay múltiples ejemplos y variantes, el acatamiento de la voluntad del autor puede tener resultados diametralmente opuestos y problemáticos. En efecto, si por un lado tenemos el ya citado caso de las herederas de Mallarmé, quienes traicionando su voluntad explícita de publicación permiten a los sucesivos editores llevar a la luz pública lo negado por el autor, aumentando así sustancialmente su corpus literario, por el otro tenemos a quienes supuestamente cercenan dicho corpus. Y si digo

"supuestamente" es porque, en general, lo cercenado comprende diarios y borradores, materiales en los que cabe detenerse con especial atención por su carácter problemático.

Fuera de los casos en que el mismo autor ha publicado en vida su propio diario o ha dejado manifiesta su voluntad de que se publique póstumamente, la edición de un diario siempre se apoya en la suposición de que, desde el momento en que lo ha conservado, el escritor o escritora considera que es valioso. Pero qué y cuánto considera valioso ya entra en otra zona, como lo demuestran, por un lado, los casos en que el propio autor ha ocultado datos o construido una imagen falsa de sí mismo –el caso más conocido es el de Anaïs Nin- y, por el otro, las decisiones de herederos y editores a la hora de la publicación, que remiten a muy diversas cuestiones y que a veces resultan controvertidas.

Así, por un lado, en el famoso caso de Ted Hughes, simultáneamente heredero y editor de su esposa Sylvia Plath, la crítica sospechó que su anuncio de que el volumen de sus diarios más significativo desde el punto de vista poético había "desaparecido –al igual que su última novela- ocultaba el hecho de que él mismo lo había destruido –como confesó, para escándalo de los especialistas, haber haberlo hecho con uno de los cuadernos de sus diarios por consideración a su hijos- pues contenía datos que lo incriminarían por su conducta previa al suicidio de la poeta.[106] Por el otro, en el de Leonard Woolf, la crítica nunca manifestó objeciones pues el marido de Virginia justificó su edición expurgada de 1953 del *Diario de una escritora* en un prólogo donde explicaba sus criterios de selección con total claridad y en el cual, al mismo tiempo, hacía una crítica razonada de los peligros que entraña cercenar un diario. (Woolf, 1954: 13-14)

Lo anterior nos demuestra que, pese a tener derecho de disponer libremente de los papeles pertenecientes a esos "géneros de la intimidad" en los que se incluyen los diarios, el conjunto de los especialistas y críticos –que cumplirían una función de control y de

[106] Linda W. Wagner-Martin. *Sylvia Plath.* Barcelona: Circe.1989 (págs. 13-14)

legitimación respecto de las decisiones de los herederos y editores- exige claridad y transparencia a quienes detentan los derechos en cuanto a sus motivos para excluir materiales a la hora de publicarlos.

El caso de los borradores nos enfrenta con otra categoría de problemas y cuestionamientos, que se vincula no sólo con la voluntad de publicar del autor sino con su imagen de escritor.

Acerca de aquellos, los hay de dos tipos fundamentales: las diversas versiones de un mismo texto y los borradores inéditos –es decir que no corresponden en un texto publicado-, de los cuales la crítica hace diferentes usos y que implican distintos problemas. Respecto de los que representan las diferentes instancias por las cuales va pasando un texto a lo largo del tiempo, la crítica en general y la genética en especial los utiliza de variadas formas: para captar el proceso de escritura, para evaluar los cambios en cuanto a afiliaciones estéticas, etc. En cuanto a los inéditos, al margen de tener un estatus diferente de los anteriores, se podrían clasificar en dos clases, según su ubicación cronológica: por un lado, los textos que, debido a su cercanía cronológica a la muerte del autor, pueden suponerse destinados a la publicación; por otro, aquellos que, por su lejanía temporal y su ubicación anterior a otras publicaciones, puede considerarse que el autor los descartó.

Considero que estos últimos son los más problemáticos a los efectos de su publicación, porque por más que el autor los haya descartado en publicaciones ulteriores a su fecha de composición, no los ha destruido. Esta última consideración, a su vez, da pie para interpretaciones diferentes, que se vinculan, por un lado, con los hábitos del escritor y por el otro, con el criterio del editor, ya que la publicación de borradores inéditos, excepto en el caso de los herederos que simultáneamente actúan como editores, al estilo de Woolf y de Hughes respecto de la poesía de su esposa,[107] generalmente queda a criterio del editor. Así, una cosa

[107] Sylvia Plath. *The Collected Poems*. Nueva York: Harper& Row, Publishers. 1981. [Edición de Ted Hughes] págs. 13-17

son los borradores de ese tipo pertenecientes a un autor desentendido de la publicación de sus textos, como Macedonio Fernández o Jacobo Fijman, o a uno que reescribe con años de diferencia su propio material –pienso en lo que Paul Auster ha relatado sobre su reescritura de material de más de diez años de antigüedad- y otra los que pertenecen a autores con un control absoluto y obsesivo sobre sus textos, como es el caso de Marguerite Yourcenar.

Tras estas consideraciones –en la última de las cuales me he deslizado insensiblemente hacia el poder del editor- queda claro que si bien los herederos tienen un poder absoluto para establecer la amplitud del corpus, en los aspectos que se vinculan más estrechamente con lo literario dependen de la sanción del editor y la editorial, que se cuentan entre los encargados, como bien lo ha señalado Pierre Bourdieu,[108] de una primera instancia de legitimación de la obra en el campo intelectual.

Llegamos así a la figura del editor, que si bien en los casos de Woolf y Hughes –y en el apenas mencionado de Pía Veiravé- nos remite al cónyuge, por lo general, debido a que generalmente los herederos no son especialistas, se trata de alguien con formación académica y que conoce profundamente la obra del autor en cuestión. Su poder si bien en principio no alcanza el de los herederos –que son los auténticamente determinantes del corpus que los lectores tendrán a su alcance hasta que transcurran los setenta años canónicos de liberación de los derechos- y está sometido a él, en lo estrictamente atinente a cuestiones literarias es el principal encargado de fijar el corpus. Precisamente por eso, se le exige claridad, transparencia y exhaustividad a la hora de explicar sus criterios de operación sobre el material. En este punto hay un aspecto interesante que destacar: tanto como a los herederos se les tolera –si bien a regañadientes- que supriman material de los “géneros de la intimidad”, no se les reconoce el derecho a enmendar o alterar el material, mientras que al editor se le aceptan las enmiendas siempre que las fundamente en relación con los manuscritos a los que ha tenido acceso. Es

[108] Pierre Bourdieu “Campo intelectual y proyecto creador” AAVV *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1966. págs. 149-169

decir que para justificar sus decisiones –cuando implican enmiendas- el editor debe dar cuenta de las circunstancias en que ha accedido al material y los factores que fundamentan las enmiendas practicadas. De allí, el reclamo de “notas del editor” donde se pongan en claro dichos datos, las cuales, si bien varían en su alcance y profundidad según se trate de ediciones comerciales o ediciones académicas, nunca se consideran prescindibles, porque el “saber del editor” y su *fair play* son una exigencia generalizada.

Pero además del poder de enmendar, el editor cuenta con el poder de lo que llamo la “sobre-escritura” y que se ejerce en el nivel del libro. En efecto, al determinar el ordenamiento de los materiales que reúne en un volumen, establecer los paratextos bajo los cuales los organiza, marcar escansiones y distribuir lo heterogéneo de forma tal de trazar homogeneidades y coincidencias, el editor inserta los elementos recogidos en una “arquitectura” de la que es autor y que no tiene por qué coincidir con la que hubiera podido establecer el autor. Éste, en vida, ejerce dicha sobre-escritura al armar sus libros, sobre todo cuando se trata de libros de pieza cortas, sean en prosa o poesía. En tal sentido, la sobre-escritura del editor dota de un sentido propio a los materiales del autor, resignificándolos según su propia interpretación, que, en consecuencia, se sobre-pone a la de aquél.

Acerca de la editorial, que en épocas anteriores a veces absorbía las funciones del editor especializado contemporáneo, en especial cuando no se aspiraba a hacer una edición crítica, es conjuntamente con éste el primer agente de legitimación y de delimitación del corpus de un autor dentro del campo intelectual y, en relación con sus formas de funcionamiento actual, tiene en su poder la promoción del libro. La principal diferencia con el editor sería –sobre todo en la actualidad, a causa de la progresiva mercantilización e internacionalización de la industria editorial y de su búsqueda de ganancias rápidas- su acatamiento de una lógica de mercado a la hora de tomar sus decisiones en lo relativo a la edición de obras completas.

Por fin, la comunidad de críticos y especialistas juega, como lo señalé antes, un importante papel de control respecto de la tarea del editor y la editorial, así como en relación a las decisiones de los herederos. Acerca de esto último, si bien es difícil que logre cambiar posturas, alguna incidencia puede tener.

Creo que de lo dicho hasta ahora, queda clara la compleja articulación de poderes e intereses que convergen en la confección de cualquier obra completa, así como se explicitan los factores a partir de los cuales corresponde evaluar si la tarea realizada se puede calificar de satisfactoria, por cierto que teniendo en cuenta lo relativo de tal evaluación, debido a los criterios encontrados que he esbozado. Y esto nos permitirá plantear en qué medida y en qué sentido es satisfactoria o no la edición de Lumen de las obras de Pizarnik.

Como he consagrado un artículo a detallar mis críticas a los dos primeros volúmenes, si bien luego las sintetizaré para confrontarlas con las que se le pueden hacer a los *Diarios*, voy a partir del análisis de este volumen, todavía no distribuido masivamente en la Argentina.

Las críticas de los dos artículos publicados en España se centraron básicamente en tres aspectos de la labor de la editora –uno vinculado con la ética, otro con la competencia y otro con el ejercicio del poder-, aunque también se criticó implícitamente a los herederos. Ana Nuño, por un lado, criticó acerbamente que la editora ocultara la censura ejercida por la hermana de la escritora, Myriam Pizarnik, respecto de los fragmentos del diario donde hay referencias a su vida privada, mostrando, en cambio, los recortes realizados como resultado de su deseo de presentar un "diario literario", en la estela del ya legendario de Virginia Woolf editado por su esposo Leonard (y que además hipotéticamente se adecuaría, –agrego yo- a la voluntad de la propia Pizarnik expresada el mismo día de su muerte).[109] Por el otro, puso en entredicho su competencia, al destacar el criterio caprichoso e inexplicable que la llevó a

[109] "Para la presente edición me he guiado por el deseo de Alejandra Pizarnik, expresado verbalmente en la tarde del domingo 24 de septiembre de 1972, cuando fui a visitarla a su casa de la calle Montevideo 980." (Pizarnik, 2003: 7).

aclarar unas pocas iniciales de las muchísimas que hay –con lo cual el lector, sobre todo español, se queda en casi total ignorancia respecto del entorno de la escritora-, así como a obviar cualquier nota aclaratoria sobre lugares, libros, poemas, etc. que figuran en el texto. En lo relativo a los herederos, las palabras finales del artículo entrañan, como se puede ver, una acusación de oscurantismo: "Cabe esperar que alguien menos respetuoso de los tabúes familiares y nacionales que tanto contribuyeron a enfermarte logre editarlos en su integralidad" (Nuño, 2003: 4)

Lo que surge de lo dicho –además de que, por tratarse de una reseña periodística en ocasión de la aparición del libro, si bien es precisa y útil, no entra en grandes detalles- es que Nuño, quien fue la prologuista de la *Prosa completa*, a pesar de que, por un lado conoce los entretelones del proceso de edición en lo relativo a la postura de la familia de la escritora, por lo cual puede revelar el encubrimiento de Becciú, y por otro, sabe lo que implica el trabajo del editor, no ha confrontado el volumen con ninguna de las previas publicaciones fragmentarias de los diarios de Pizarnik –a las que en seguida me referiré-, ni con el Archivo Pizarnik de Princeton, es decir, el material depositado en 1999 por Aurora Bernárdez y que comprende, además de los diarios, diversos manuscritos que ha enumerado otra estudiosa de la obra, Fiona Mackintosh, en el comentario escrito tras su estadía como Visiting Fellow en la Biblioteca de la Universidad de Princeton en agosto de 2005.[110]

En el caso de Patricia Venti, al margen de que escribe un artículo y no una simple reseña, la situación es mucho más ventajosa pues no sólo consultó en dos ocasiones los manuscritos de Princeton,[111] sino que conoce las dos autoediciones previas que hizo Pizarnik de sus diarios: la que publicó en la revista colombiana *Mito* -y que se reprodujo en el libro editado por Frank Graciano, por el cual citaré- y "Fragmentos de un diario, París, 1962-1963",

[110] Fiona J. Mackintosh. "Comment - 2005-2006 Visiting Fellows - Friends of Princeton Library Research Grants" 2006.www,princeton.edu/rbsc/friends/comments.html.

[111] Datos obtenidos en conversaciones con Venti.

de los cuales, como lo señala en la nota 4 de su texto, apareció una selección en *Poesía=Poesía* y en *Les Lettres Nouvelles*.[112] En consecuencia, la perspectiva desde la cual enfoca la edición varía; así, en primer término, reitera la puesta en entredicho de la competencia de la editora pero en este caso por hacer, sin justificativo alguno, una suerte de *collage* entre las tres versiones que existen del diario de los años 1960-1964 –es decir el período de su estadía en París-: la versión por entradas; el cuaderno "1962-1964", donde Pizarnik reescribe y sintetiza las entradas, y los legajos de reescritura de ese mismo período.

Lo que sin embargo no señala, es que en ese collage arbitrario, en lo tocante a los años 1960-1961, la editora no cumple con lo que enuncia en el prólogo, donde afirma:

> Mi opción ha sido no prescindir del texto previo; pero en los casos de aquellas anotaciones para las que existe la versión resumida y corregida por Pizarnik, me he inclinado por ella, y he incorporado en su totalidad el texto de los legajos que en el presente libro aparecen en cursiva. (Pizarnik, 2003: 8-9)

ya que lejos de incluir en redonda las entradas reescritas por Pizarnik y publicadas en el libro de Graziano, por un lado ha excluido casi un tercio de ellas –ya que de treinta y nueve entradas sólo incluye veintiuna-, por otro ha cercenado partes de las que incluyó y por fin, las que ha incorporado no están redonda.[113] Pero no sólo ha excluido esa cantidad, sino que, existiendo dos entradas del mismo día con mínimas variantes, ha elegido, contrariando sus propias palabras, la de lo que llama "texto previo". Por ejemplo, el 14 de enero de 1961, Pizarnik

---

[112] Aquí me permito corregir a la ensayista que data ambas publicaciones de 1964. Respecto de *Les Lettres Nouvelles* no puedo opinar, pero la selección de *Poesía = Poesía* es del número 11-12-13 de diciembre de 1962, pág. 5

[113] El artículo de Venti presenta una discrepancia pues habla de "dieciocho prosas poéticas, en su mayoría breves" Venti (2003: 2) haciéndolas terminar en la que cito a continuación, del 14 de enero de 1961, cuando las incluidas en la versión de Graziano son treinta y nueve, como he señalado, y provienen, según la nota que antecede a la reproducción de los diarios, de la fuente citada por Venti, es decir la revista *Mito*.

reescribe la entrada de la siguiente manera: “Soñé con Rimbaud. Par littérature/ j’ai perdu ma vie.” (Pizarnik, 1987: 110) y Becciú elige publicarla así:

> Soñé con Octavio P. Yo tenía un automóvil muy grande y muy viejo y no sabía qué hacer con él, dónde dejarlo, adónde ir. Después Octavio se queda con Towas (o era lunel?) Y yo me quedo sola con mi gran automóvil.(Pizarnik, 2003: 191)

Volviendo a lo que señala Venti, en segundo término, critica su ejercicio del poder al mutilar los diarios, pues, como dice:

> después de 30 años de su muerte, su albacea ha suprimido más de 120 entradas, además de excluir casi por completo el año 1971 y en su totalidad el año 72. Las omisiones están distribuidas a lo largo del diario, cuya materia suele referirse a temas sexuales o íntimos. También se excluyeron fragmentos de textos narrativos que muestran las costuras de la escritura, que a posteriori serán reelaborados para su publicación. (Venti, 2003: 1)

Esta última mención de los fragmentos narrativos excluidos resulta especialmente contradictoria con el deseo de presentar un “diario de escritora”, lo cual será, como señala Nuño, una forma de hacer de la necesidad virtud, pero que se supone que guía para la editora en su selección. Si me resulta especialmente llamativo es porque la propia Becciu afirma que en la evolución literaria de Pizarnik fue capital la búsqueda de una prosa:

> La escritura del diario está estrechamente relacionada con la búsqueda de una *prosa*, la ambición de dotarse de un lenguaje concreto que le permita un día escribir una novela, un proyecto que evocará varias veces en los años sesenta… (Pizarnik, 2003: 11)

Asimismo, tanto Nuño como Venti –con quienes coincido- destacan que la forzada conversión del diario en un testimonio exclusivamente literario, está negada por el mismo texto en diversas ocasiones, sea, por ejemplo, cuando la autora le atribuye un mero valor psicológico: “Por eso, quizás, amo tanto estos cuadernillos de quejas, cuyo valor es

exclusivamente psicológico" (Pizarnik, 2003: 65), o cuando los convierte en un refugio para su experiencia de desamparo: "Cuando se trata de prosa entro en la confusión. Pero podría empezar con cuentos muy breves. No, yo quiero un refugio. El refugio es una obra en forma de morada. ¿Acaso no lo es este -digamos- "diario"?"(Pizarnik, 2003: 368).

Si todo lo señalado demuestra inconsistencias y contradicciones, cuando traemos un nuevo elemento de confrontación –con el que no se manejó Venti- la estupefacción resulta mayúscula. Porque, cuando nos remitimos a la sección de los diarios en la amplia antología en inglés compilada por Frank Graziano, *Alejandra Pizarnik. A Profile* –que hasta la aparición del volumen que estoy comentando, fue la selección más amplia de los diarios de Pizarnik que existía, primero sólo en inglés y a partir de su edición en 1996 con el título de *Semblanza* también en castellano- advertimos que Becciu ha dejado de lado nada menos que su propia selección de la edición inicial que ella y Olga Orozco hicieron poco después de la muerte de Pizarnik y que apareció publicada en la citada edición de Graziano.

En efecto, según lo consigna Graziano en la "Editor's Note", tanto como, en París, Aurora Bernárdez le dio acceso a los diarios de Pizarnik, Becciu fue la encargada de editar la selección que figura en el libro. Esta aclaración se amplía aún más en la nota que precede a los textos, donde el autor señala lo siguiente:

> *The following journal entries dated 1960-61 were published by Alejandra Pizarnik in the Colombian journal Mito (Numbers 39-40, 1962). Those entries dating after 1961 are previously unpublished in the original Spanish. They were selected and edited by Ana Becciú from among the papers that Alejandra Pizarnik left behind at the time of her death. Ana Becciú's selection through 1963 utilized a "summary of several diaries" prepared by Alejandra Pizarnik in 1965. The subsequent selections are based on an initial editing of the journals by Olga Orozco and Ana Becciú shortly after Alejandra Pizarnik's death.* [114]

---

[114] Alejandra Pizarnik. *A Profile*. Colorado: Logbridge Rhodes, 1987. [Ed. Frank Graziano] pág. 106. "Las siguientes entradas de diario fechadas 1960-61 fueron publicada por Alejandra Pizarnik en la revista colombiana *Mito* (números 39-40, 1962). Las entradas fechadas después de 1961 no se han publicado en el original castellano.

Es decir que la editora estuvo doblemente vinculada con el material entre 1972 y el momento en que realizó la edición para Graziano –en algún momento no precisado por el ensayista pero previo a 1987-, ya que intervino con Orozco en la primera edición del diario y luego en la selección para *A Profile*. Que a veintitantos años de tales hechos y con la doble modificación de las restricciones familiares, por un lado, y la posibilidad de editarlo todo –o al menos, según su decisión manifiesta, prioritariamente lo vinculado con la tarea literaria- por el otro, no es extraño que cambiara sus opciones. Lo que en cambio es inexplicable es que haya excluido una serie de entradas –en su totalidad o parcialmente-, que no sólo no se vinculan con cuestiones sexuales o íntimas sino que atañen directamente a la literatura. Tal es notablemente el caso de una conjunto de entradas de 1965 –uno de los años con menos cantidad de entradas de todo el volumen de Lumen- donde en las del 23 de mayo, el 6 de julio y el 25 de julio se refiere a sus lecturas de autores como Kafka, Cernuda, Nerval, Quevedo e Isak Dinesen, registrando sus opiniones, y reflexiona sobre el lenguaje y la poesía. En este último caso, además, para llegar a una de las reflexiones más tremendas del diario (pido disculpas pero me veo obligada a citar en inglés pues no tengo la versión en castellano): *Deep inside I hate poetry. It is, for me, being sentenced to abstraction* (Pizarnik, 1987: 121)*

La cita proviene de la entrada del 25 de julio, que si bien figura en *Diarios* y es bastante extensa –una página y un tercio-, sólo coincide con la publicada en *A Profile* en un párrafo: el que corresponde al último de *Diarios* (Pizarnik, 2003: 403), y que figura como el primero de la entrada en *A Profile*, casi tan extensa como la incluida en la versión castellana. Equiparable es

---

Fueron seleccionadas y editadas por Ana Becciú de los papeles que Alejandra Pizarnik dejó en el momento de su muerte. Para la selección de de 1963, Ana Becciú utilizó un "resumen de varios diarios" preparado por Alejandra Pizarnik en 1965. Las selecciones ulteriores están basadas en una edición inicial de los diarios realizada por de Olga Orozco y Ana Becciú poco después de la muerte de Alejandra Pizarnik."

* En lo profundo odio la poesía. Es, para mí, estar sentenciada a la abstracción.

el caso de la entrada del 26 de agosto, que tiene en *A Profile* un párrafo más, mientras que las del 13 y el 23 de mayo, el 6 de julio y el 28 de noviembre han sido excluidas en su totalidad.

A ellas debemos agregar, para completar el registro de exclusiones respecto de su propia selección anterior de las entradas ubicadas entre 1962 y 1968, un fragmento del 2 de enero y otro del 13 de enero de 1963 y uno del 27 de junio de 1968, el último de los cuales también se refiere al deseo de escribir.

Ante lo que acabo de señalar, confieso que no encuentro explicación satisfactoria para la conducta de la editora. Porque es una situación diferente de la que analizo en el artículo anterior en relación con el material de *Textos de sombra y últimos poemas* incluido en *Poesía completa*. En efecto, si los cambios que se registran entre lo que una vez editaron Olga Orozco y Becciu y lo que esta última publica en 2000 pueden atribuirse a que, en los años setenta, las editoras no tuvieron acceso a la totalidad del material ahora disponible –planteo esta posibilidad porque, si todo hubiera sido tan impecable como lo cuenta Becciu en “Los avatares de su legado”,[115] no se explica la gran cantidad de enmiendas y agregados de la edición 2000, que dejan estupefacto a quien conociera *Textos de sombra…*-, no cabe pensar lo mismo en este caso. Porque, como dice Graziano, los papeles de Pizarnik ya estaban en París, en poder de Aurora Bernardez, y Becciu tenía tanto acceso a ellos como lo tuvo para preparar la edición de Lumen.

Sea como fuere, el hecho de que la editora ni siquiera mencione su propia edición y las que hizo Pizarnik en vida, detalladas por Venti, implica una nueva falla en su competencia como editora, a la par que reitera un rasgo que llama poderosamente la atención en las ediciones de *Poesía completa* y *Prosa completa* y que, sumados a esto, podrían marcar un “modelo” –errado para mí- de actuación como editora. Me refiero a su silencio en cuanto a su

[115] Ana Becciú. “Los avatares de su legado” *Clarín Cultura y Nación*. Buenos Aires: sábado 14 de septiembre, 2002, pág. 5.

labor, que no sólo cubre sus decisiones como editora sino, fundamentalmente, sus condiciones de acceso a los manuscritos y su anterior trabajo de edición junto a Olga Orozco.

En relación con los *Diarios,* acabo de destacarlo, mientras que en lo tocante a los otros dos volúmenes, hay aspectos en la incorporación del material de *Textos de sombra y últimos poemas* –volumen que, al igual que ese primer *editing* de los diarios que señala Graziano, realizó con Orozco- que resultan singulares. En mi artículo anterior he destacado que –al margen de una división muy dudosa entre prosas y poemas en prosa que la obliga a repartir textos en ambos volúmenes- al incluir parte del material compilado en él en *Poesía completa*, Becciu enmienda por medio de notas al pie una serie de errores que, aparentemente, se deslizaron en la publicación de 1982, sólo que sin mencionar en ninguna de ellas su participación como compiladora en dicho volumen y adoptando una actitud de desentendimiento total respecto de los errores que apunta. En rigor, sólo señala que fue co-editora en el postfacio "Acerca de esta edición" (Pizarnik, 2000: 455) e, insólitamente, citando mal el título del libro, que figura como *Textos de Sombra y otros poemas.*

Si unimos este hecho con lo que destaqué acerca de los *Diarios*, parecería que Becciú a la vez quisiera distanciarse de su tarea anterior –cuando no ignorarla- y reducir al máximo las referencias al acceso al material, tanto en el pasado como para la preparación de los volúmenes de Lumen. En rigor, sólo lo menciona en la nota periodística citada, publicada en la Argentina en 2002.

A causa de dicho silencio, asimismo, no hay forma de resolver las contradicciones que exhiben los dos volúmenes que me ocupan. Así, por ejemplo, el que en *Poesía completa,* por un lado, incluya un amplio grupo de poemas bajo el título "1956-1960" que son borradores inéditos de poemas escritos en esos años –a diferencia de lo que ocurre con los anteriores a su último libro publicado, *El infierno musical* (1971) incorporados tanto en la edición del 1982 como en la de 2000, que infaliblemente habían sido publicados en revista-, y por otro, que no

lo haga con seis poemas de los treinta y uno incluidos en la separata publicada en 1982 por la Universidad Veracruzana de México, los cuales, a diferencia de los otros veinticuatro que son borradores de poemas publicados en *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches,* nunca más fueron reeditados ni reescritos por Pizarnik.[116]

Entiéndaseme: no es que considere errado publicar borradores inéditos, sino que si se lo hace y se está optando por la idea de que, como decía Blanchot, ha de publicarse todo, al margen de la voluntad de edición del autor, con más razón se deben publicar los textos previamente editados y accesibles.[117]

Con esto no pretendo que la editora, antes de publicar su trabajo, hubiera tenido que hacer una exhaustiva búsqueda por las bibliotecas de América y Europa, a la caza de poemas y prosas de la autora,[118] pero no incluir, por un lado, los seis poemas de la separata y, por otro, no hacer ninguna salvedad en el volumen de la *Prosa completa* cuando, entre otros materiales, no se ha incluido ninguna de las entrevistas realizadas a escritores argentinos publicadas en *Zona franca* –a Juan José Hernández, Roberto Juarroz o Jorge Luis Borges, entre otros- deja bastante perplejo, sobre todo al no mediar explicación alguna.

Para cerrar estas ya largas reflexiones sobre la labor de la editora en estas “obras completas”, digamos que, mientras en el caso de *Diarios* el encubrimiento de las prohibiciones familiares tras una supuesta opción de edición implica una actitud éticamente poco clara, los cercenamientos tanto de las entradas publicadas por Pizarnik como de las editadas por ella

---

[116] Acerca de esta separata publicada póstumamente, la propia Pizarnik hizo la selección de los textos en algún momento de comienzos de la década del sesenta, y en 1962 Octavio Paz la envió junto con su prólogo y desde París a la editorial mexicana, donde quedó guardada en un mueble hasta 1982. Entretanto, la poeta publicó los dos libros citados, en los que incluyó con mayor o menor nivel de corrección veinticuatro de los treinta y un poemas.

[117] Considero que la separata mencionada es accesible no sólo porque yo la conseguí en Buenos Aires en los años noventa, sino porque estaba en poder de Frank Graziano, quien la cita en su libro, y cuya relación con la editora ha quedado clara a partir de su colaboración en *A Profile*.

[118] Cosa que, por su lado, ha hecho Patricia Venti, quien compiló más de 400 páginas de material disperso.

misma en los años ochenta entrañan una manipulación inexplicable del material. En el caso de los otros dos volúmenes, mientras en la *Poesía* las enmiendas no están debidamente justificadas y hay contradicciones en cuanto a la inclusión o exclusión de textos, en la *Prosa* –además de recurrir a criterios discutibles para distribuir textos entre “poemas en prosa” y “prosas” que antes mencioné y de ejercer una práctica de la sobre-escritura desde mi punto de vista insatisfactoria- es por lo menos desprolijo que no incluya ninguna referencia a que se trata de una selección.

El mal uso del propio poder por parte de la editora, por fin, termina haciéndole el juego a la censura familiar, la cual, por desgracia, sólo podemos lamentar, ya que los herederos tienen el derecho legal de ejercerla.

En cuanto a la editorial y su propio manejo del poder, como ni la poesía ni la prosa son completas según lo anuncian sus respectivos títulos, y el diario está ampliamente mutilado, mal puede Lumen cerrar con él “la edición de la obra completa” como dice la contratapa, es decir que nos encontramos con un nuevo atolladero donde la delimitación del corpus y la ética se mezclan.

Por cierto que esto, en el caso de la *Poesía completa*, está en parte salvado por la editora, cuya indicación en el postfacio de que se trata de “una compilación” (Pizarnik, 2000: 456) compensa el título puesto por la editorial. Por desgracia, como ya lo señalé, con la *Prosa completa* no hay nada similar, por lo que para el lector no especialista no hay forma de saber que ése no es todo el material en prosa de la autora.

En este punto, cabe señalar que no es una práctica excepcional entre las editoriales no académicas utilizar el adjetivo “completas” sin el rigor pertinente, ya que lo mismo ocurrió –sólo que con características mucho más graves- con la primera edición de Corregidor de 1990, que en rigor abarcaba nada más que la amplísima antología que realizó Sylvia Baron Supervielle para su publicación en París, y que parcialmente se subsanó con la edición

posterior, a mi cargo. Pero que se repita no quiere decir que no sean una práctica perjudicial ya que, como lo señalé antes, una de las funciones que tienen las editoriales dentro del campo intelectual consiste en establecer el corpus de un autor muerto. De manera que cuando lo hacen a partir de criterios que no tienen que ver con el afán de fidelidad a la escritura, sino con cuestiones comerciales y de prestigio –que son sin duda las que impulsan a llamar completo a lo que no lo es- no están cumpliendo con ella.

Estas objeciones, que considero parte del legítimo ejercicio del poder del crítico/especialista al que me he referido antes, de ninguna manera implican una condena o un repudio: por un lado, si pensamos en lo que había publicado de Pizarnik hasta la aparición de los tres volúmenes de Lumen, el incremento es notorio y digno de celebración, sobre todo para el público lector no especializado. Asimismo, hay que recordar que, salvo raras excepciones, las obras se van completando con el tiempo, porque casi infaliblemente van apareciendo nuevos textos o se levantan las limitaciones de censura familiar al pasar las obras al dominio público.

Ello no obsta que uno lamente tanto la luz enigmática que los silencios y reticencias de la editora han proyectado sobre los tres libros y sobre *Textos de sombra y últimos poemas* como la ocasión perdida. Porque, por una cuestión de costos, no va a ser fácil que se haga la edición crítica o los volúmenes "definitivo[s], en sentido académico," (Pizarnik, 2000: 456) que nombra Becciu en la última página de "Acerca de esta edición". De manera que, por muchos años, éste será el "corpus Pizarnik", con sus luces y sus sombras.

OCTAVA ENTRADA

LA PALABRA AJENA

LA PALABRA AJENA Y LA DESESTRUCTURACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD*

…un lirismo sin poeta que sostenga la lira, como si la palabra
poética naciera del mero retorno acariciante que hace
la musicalidad verbal sobre sí misma.
JOHN E. JACKSON

I

Si tomamos en consideración el desarrollo de la poesía lírica, que como bien lo destacan numerosos estudiosos contemporáneos es un fenómeno directamente asociado con el Romanticismo, en especial el Romanticismo alemán y en parte el inglés, advertimos que prácticamente desde sus orígenes ha implicado una problematización del sujeto.

En efecto, si por un lado, una de sus vertientes de este primer momento entrañó su afirmación como persona empírica –pensemos en la definición de Goethe, tan cercana a la de Hegel, por otra parte: “el centro y el contenido propio de la poesía lírica es el sujeto poético concreto, dicho de otra forma, el poeta”-, entendiéndolo como origen del contenido intimista y personal configurado por los elementos básicamente biográficos de su experiencia interior. Esto, a su vez, lo convertía, según señala lúcidamente Dominique Combe Combe,[119] en un sujeto ético, plenamente responsable de sus actos y sus palabras y por lo tanto, en un sujeto de derecho en relación con el cual no entraban en consideración la ficcionalización, la alegorización o la mitificación.

* El presente artículo es una reescritura de la conferencia dictada en el *XIV Congreso Nacional de Literatura Argentina* celebrado en la Universidad de Cuyo en julio de 2007 y de la ponencia presentada en las *XI Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano* “*Luis Ordaz*” de la U.B.A., en abril de 2010

119 Dominique Combe: “La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. En: Dominique Rabaté: *Figures du sujet lyrique*. París, P.U.F., 2005 (2e tirage) pág. 41

Sin embargo, frente a esta visión biografista e intimista, aparece una que tuvo mucha mayor importancia en el transcurso del siglo XIX y que se relaciona con la teoría del yo absoluto de Fichte y con la del arte como vinculación entre naturaleza y espíritu de Schelling, así como con la reivindicación, frente a la racionalidad dieciochesca, de la intuición como forma privilegiada de conocimiento y, en consecuencia, del carácter superior de la poesía respecto de la filosofía, según el planteo de Novalis.[120] Esta corriente que entraña, asimismo, la sacralización de la palabra poética y la figuración del poeta como vate o inspirado por su función oracular, implica que su voz se concibe como una voz dividida, en la que resuena una voz-otra, ya que en lo íntimo de la subjetividad se manifiesta una instancia superior, trascendente, a la que podemos llamar, retomando la denominación de Albert Béguin, el alma del mundo o el inconsciente, según su figuración romántica, no por cierto freudiana.

Pero si, por un lado, esta imagen del poeta "con mayúscula" fue contra la cual se comenzó a escribir, sobre todo en Francia, a mediados del siglo XIX, fue también la que permitió, por esa dualidad problemática que acabo de señalar, que de ella surgiera la nueva figura del sujeto poético que primero encarnaría Baudelaire y que, tras el paso desestructurante y visionario de Rimbaud, llegaría a su culminación con Mallarmé. Me refiero, por cierto, a la concepción del sujeto lírico como impersonalidad, que si tiene su primer momento de manifestación en la lírica de Baudelaire –según lo percibe Nietzsche al conocer su poesía, en la que encontrará la realización del ideal de un lirismo transpersonal del que ha hablado en *El nacimiento de la tragedia,* producto de un yo lírico atravesado por las fuerzas cósmicas de lo universal (Combe, 44)- culmina en la impersonalidad absoluta de Mallarmé, la "desaparición elocutoria" del poeta a fin de que el lenguaje se manifieste, la cual si bien tiene su concreción

---

[120] Los planteos de Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño,* de Jean Luc Nancy y Lacoue-Labarthe en *L'Absolue littéraire* y de Antoni Marí en *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán* son los más iluminadores al respecto.

poética más acabada en los sonetos finales de la edición de *Poésies* de 1887[121] y en *Un Coup de dés,* está formulada teóricamente en textos como "La Musique et les lettres" y "Autobiographie", así como en sus famosas cartas a Cazalis y Lefébure de 1867.[122]

Tal impersonalidad adoptó formas variadas en las vanguardias –que en todas sus configuraciones repudiaron el subjetivismo personalista- y luego se extendió a lo largo del siglo XX con diversas modalidades, para dar paso, sobre todo hacia fines del siglo y comienzos del XXI, a un resurgimiento del sujeto poético que merece la atención crítica pero que no tomaré en cuenta en este artículo porque mi interés es centrarme en los avatares de ese yo lírico en Alejandra Pizarnik.

Si he comenzado con esta brevísima reseña de los estadios de afirmación y de progresiva problematización, pulverización y diseminación del sujeto lírico desde sus inicios románticos, es porque en Pizarnik se perciben formas personales y singularmente productivas de descentramiento de la subjetividad poética, que dan cuenta de un momento singular en la odisea del yo lírico que se plantea la poesía argentina del siglo XX.

Porque desde la década de 1920 hasta fines del siglo XX, el panorama poético argentino exhibe diferentes descentramientos y problematizaciones de la subjetividad en voces de la riqueza de las de Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Alberto Girri, Olga Orozco, Juan Gelman, Amelia Biagioni, Alfredo Veiravé, Roberto Juarroz, Joaquín Giannuzzi, Rodolfo Godino u Horacio Castillo, entre otros. Inserta en este panorama, Pizarnik articula formas de la subjetividad lírica que no tienen equivalente entre sus pares.

---

[121] Stéphane Mallarmé: *Poésies*. París, La Révue Independante, 1887 – Me refiero a: "Quand l'ombre menaça…"; "Le vierge, le vivace et le bel…"; "Victorieusement fui …" y "Ses purs ongles très haute…."

[122] Stéphane Mallarmé: "La Musique et les lettres" y "Autobiographie" en: *Igitur, Divagations, Un coup de dés.* París, Gallimard, Coll. Poésie, 1976. Préface: Yves Bonnefoy. 368 y 374 respectivamente; *Correspondance. Lettres sur la poésie.* París, Gallimard, Coll. Poésie, 1995. Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal. 341-351.

Asimismo, lo que me resulta especialmente interesante en el planteo y disolución del yo lírico en el caso de Pizarnik, es que –al igual que en Orozco y en Biagioni, entre otros- aparece un procedimiento semiótico que fue señalado por la teórica Julia Kristeva, siguiéndolo a Mijail Bajtín, como factor específico de productividad significante del lenguaje poético y de descentramiento de la subjetividad –entendida en su caso lacanianamente como producto del acceso al orden simbólico y consecuente desplazamiento de lo semiótico-, procedimiento que conocemos con el nombre de intertextualidad.[123] Aunque, en rigor, más adecuado sería hablar de relaciones transtextuales –según la denominación más amplia acuñada por Gérard Genette- o transdiscursivas, a fin de indicar tanto la extensión de su rango como la pluralidad de discursos que abarca, pues según los casos se puede tratar de estilización, parodia, reescritura, pastiche, etc. o establecerse con diversos discursos no literarios.

Pero lo singularmente atractivo no es sólo la presencia de esa operación de remisión a otros textos o discursos, sino la utilización a tal punto diferencial que hace Pizarnik de ella, así como su articulación intertextual de estéticas europeas aparentemente imposibles de poner en conjunción, como ocurre en el caso la convergencia de planteos rimbaldianos con una práctica mallarmeana de la escritura

Hechas las anteriores aclaraciones, paso a considerar la configuración que adopta la subjetividad en la poesía de Alejandra Pizarnik, así como la función que, en relación con su socavamiento, cumplen las relaciones transtexuales o transdiscursivas.

II

Alejandra Pizarnik: de la transdiscursividad como construcción del sujeto lírico al desfondamiento subjetivo por exasperación transdiscursiva

[123] Los dos primeros libros de Julia Kristeva, *Sémeiotiqué. Recherches pour une sémanalyse* y *La Révolution du langage poétique*, tratan detalladamente este concepto.

Cuando nos centramos en la poesía de Alejandra Pizarnik, y atendemos exclusivamente a las figuraciones que adopta la subjetividad y a la incidencia que las relaciones transtextuales tienen en su descentramiento, nos encontramos con un doble fenómeno, que entraña, asimismo, un funcionamiento diferente de la intertextualidad, según atendamos a la poesía o a la prosa.

Antes de centrarme en él, sin embargo, quiero destacar hasta qué punto resulta productivo en el caso de Pizarnik enfocar la relación que media entre subjetividad y lenguaje poético desde la perspectiva inaugurada por Lacan y desarrollada y transformada por Julia Kristeva. Ello obedece a que su producción –que responde a una concepción del sujeto y de la realidad donde el lugar de la trascendencia está ocupado por la poesía y el deseo se erige en motor capital del sujeto- constituye un ejemplo privilegiado de lo que la teórica búlgara ha destacado –llamándolo primero "texto producción" y después "lenguaje poético"- como prácticas transgresoras donde se realiza la inscripción de lo semiótico en lo simbólico, las cuales históricamente se registran a partir del siglo XIX y cuyos autores capitales serían Lautréamont, Mallarmé y Artaud.

Porque tanto como para el romanticismo la división del sujeto implicaba la presencia de un otro cósmico en el yo y de una dimensión trascendente –que se perderá en la poesía francesa a partir de Baudelaire-, para el pensamiento materialista, ateo y estructuralista de Lacan el orden simbólico constituye al sujeto dividiéndolo de su verdad pulsional, la cual lo remite a la muerte, según el descubrimiento freudiano del más allá del principio del placer. Lo señalo porque, precisamente, la potencia de la pulsión de muerte que de tal forma queda liberada en la escritura de Pizarnik, termina llevando la subjetividad a un estallido que, en tanto importa la afirmación de un lenguaje abyecto –en sentido kristeviano-,[124] aniquila al sujeto como figuración y enunciación, pues éste, aún con el carácter de sujeto-en-proceso con el cual se manifiesta en su lírica, se sostiene en un lenguaje donde la alta cultura resulta decisiva. Pero

---

[124] Kristeva desarrolla el concepto de abyecto sobre todo en su libro *Poderes de la perversión*.

creo que esto quedará más claro al ver el funcionamiento opuesto de la intertextualidad en su poesía y en su prosa.

En efecto, como señalé al comienzo, dentro del ámbito de la poesía de Pizarnik, los sucesivos libros nos ofrecen, por un lado, una progresiva exasperación del descentramiento subjetivo, el cual llegará a un punto extremo en sus dos últimos libros, sin que por ello se quiebren la subjetividad ni la enunciación. Por el otro, en lo relativo a las relaciones intertextuales, si bien en su poesía hay una gran cantidad de "palabras ajenas" –como diría Bajtín-,[125] se encuentran como incorporadas dentro de su propio discurso poético, en un gesto más cercano a la asimilación y la construcción del propio lenguaje que al diálogo y la confrontación o estilización.

En cambio, cuando pasamos al ámbito de su prosa "creativa" –la denomino así a fin de distinguirla de la ensayística-, se produce un estallido también progresivo –adviértase que no hablo ya de descentramiento- de la subjetividad y de la enunciación, precisamente a partir de un funcionamiento de la intertextualidad cada vez más violento y transgresor, al punto de que –como lo he planteado en la SEGUNDA ENTRADA de este libro –"Una estética del desecho"- casi resulta improcedente denominar con dicho término el tipo de operaciones realizadas por la poeta. Personalmente me fue necesario recurrir a la noción más fuerte de **injerto** o **invaginación** para dar cuenta de lo que en él llamé **textos obscenos y carnavalizados, textos cambalache, textos vampiro** y **textos autofágicos.** A ellos, ahora, agregaría la categoría de **pastiches reescritos** para caracterizar con mayor precisión a textos como *La condesa sangrienta* y *Los poseídos entre lilas*, así como cambiaría la denominación de **textos obscenos y carnavalizados** que atribuía básicamente a los de "La bucanera de Pernambuco o Hilda la

[125] Tal presencia resulta ratificada de manera asombrosa cuando nos remitimos, por un lado, a sus papeles de Princeton y a sus diarios, y por otro a lo que queda de su biblioteca, disponible en las dos partes en que se dividió a raíz de cuestiones familiares tras la muerte de Pizarnik en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca Nacional de Maestros de Buenos Aires.

polígrafa" por la de **de-collages,** en el sentido de "deconstrucción de collages", utilizando el prefijo "de" de manera equivalente a como se utiliza en "de-construcción".

Volviendo ahora a la doble relación entre estallido subjetivo y transtextualidad en la producción de Pizarnik, voy a centrarme, en primer lugar, en el fenómeno tal como se da en su poesía. Allí, como lo hemos señalado casi todos sus críticos, cada libro va nombrando con mayor frecuencia y variadas figuraciones la división subjetiva, figuraciones éstas en las que, por un lado, se percibe una continuidad con las imágenes del doble que acuñaron poetas y narradores durante el romanticismo alemán –la sombra, el reflejo especular, la autómata- y con las creadas por los escritores franceses posteriores –pienso sobre todo en Nerval y Lautréamont, tan caros a la autora - y, por el otro, se articula con una imaginería muy cercana al surrealismo. Dicha tendencia, si bien no sólo no desaparece sino que alcanza una singular riqueza en su último libro, *El infierno musical* –de donde provienen figuraciones de singular potencia poética, como "la endechadora", "la poseedora de mi sombra", "la extranjera a muerte"-, en *Extracción de la piedra de locura* es reemplazada por la directa confrontación pronominal entre el yo y el otro, la cual se exaspera en el poema que da título al libro al punto de que la enunciación casi se vacía, pues hay diversos momentos de este extenso texto en que se desvanece el anclaje enunciativo y no sabemos quién o qué habla.

Este proceso, en lo que hace a la fragmentación subjetiva, culmina en su último libro, donde además de la riqueza de figuraciones señalada, advertimos que la dualidad se convierte en multiplicidad, se trate de "Los tres que en mi contienden…"que nombra el poema "Gesto para un objeto" (Pizarnik, 1971d: 49),[126] sea "el desbandarse de niñas" que el sujeto lírico ha sido, según se dice en "El deseo de la palabra" (Pizarnik, 1971d: 23).[127]Pero, me importa destacarlo, dicha multiplicación en ningún caso tiene que ver con asumir identidades-otras –

[126] *Poesía completa,* pág. 286.

[127] *Poesía completa,* pág. 269

como ocurre, por ejemplo, en la obra de Olga Orozco, la de Juan Gelman y la de Amelia Biagioni, para nombrar las más importantes- ni con entrar en diálogo con la palabra ajena.

Esto último, por cierto y como ya lo advertí al pasar, no significa que la poesía de Pizarnik no esté sembrada de palabras ajenas, abiertamente citadas –como en el caso de Roberto Porchia, Caroline de Günderode o Georg Trakl- o incluidas sin guiño alguno para el lector, ya que si nos ponemos a mirar sus poemas con ojos "policíacos" y atendemos al proceso de su escritura desde el recorte del texto ajeno al poema propio, a veces pasando por la inclusión en el *Palais du vocabulaire*, surgen versos enteros de numerosos escritores, de Lautréamont a Rimbaud –sobre todo el tan admirado Rimbaud, palabras y frases de cuyas *Iluminaciones* recorren casi la totalidad de la poesía de Pizarnik-, de San Pablo a Georges Schehadé, Octavio Paz o André Breton. Lo que ocurre es que en sus poemas, se trate ya de una deliberada tarea de recorte y pegado, ya de ese proceso inconsciente que ha destacado Nicolás Rosa[128] al ocuparse de la intertextualidad, por el cual la palabra ajena pasa a ser propia y cuya condición de ajena sólo la repone el lector, su función es **constructiva** no dialógica respecto del lenguaje de la poeta.

Porque la apropiación de la palabra ajena, cuando ocurre, se realiza a fin de componer una atmósfera verbal que cada vez se va especificando más como "estilo Pizarnik" caracterizado por un cuidado extremo en la manipulación y la disposición de las palabras; un tono que oscila entre la solemnidad, el encantamiento, la desolación y una enunciación cargada de misterio; la remisión a un canon prestigioso en cuanto a la selección léxica; la ausencia de alusiones a cualquier contexto espacio-temporal específico; un imaginario fuertemente vinculado con el surrealismo y la exclusión de cualquier referencia tanto a lo cotidiano como al cuerpo en general y a la sexualidad en particular.

---

[128] Nicolás Rosa: *El arte del olvido*. Buenos Aires, Puntosur, 1990.

Y precisamente ese lenguaje –sobre todo para quien, como Pizarnik, hablaba de la "patria del lenguaje"- actúa como una especie de contención para el sujeto poético, en tanto delimita un territorio propio y de apropiación, dentro de cuyas fronteras –que no van mucho más allá del "jardín" y sus metamorfosis- el enfrentamiento con la otra o las otras que aparecen en el último libro todavía se puede sostener. En este sentido, su poesía, a pesar de convocar distintas figuraciones subjetivas en diálogo constante, mantiene un monologismo radical –para utilizar el término bajtiniano- apoyado en esa unidad constructiva del lenguaje poético que acabo de señalar y que sólo se romperá –con consecuencias fatales para la subjetividad lírica- en las prosas.

En efecto, en el pastiche reescrito *La condesa sangrienta* –donde el grado de apropiación del lenguaje de Valentine Penrose ha llevado a Patricia Venti[129] a hablar de "traducción como reescritura" y a interrogarse acerca de si nos encontramos ante un caso de plagio o de intertextualidad- desde mi perspectiva todavía se impone el "estilo Pizarnik" a la imaginería y las palabras de Penrose, lo que haría del texto, más allá de otras determinaciones que tienen que ver con la hibridación genérica, una estilización, en sentido bajtiniano, donde la tendencia es a la fusión de las voces en principio divergentes. Por el contrario, cuando llegamos a *Los poseídos entre lilas* pero, fundamentalmente, a "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" se quiebra ese efecto de *estilo* que delimitaba el terreno de la voz lírica. Dicho desfondamiento se produce, desde mi punto de vista, porque irrumpe una masa lingüística de excentricidad y heterogeneidad irreductibles, que hace estallar tanto cualquier figuración de la subjetividad hasta entonces presente en su escritura y su correlativo punto de enunciación, como el lenguaje en el que aquélla se construía.

---

[129] Si bien está sobre todo tratado en el artículo "La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik"http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html, también aparece el su libro posterior *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*.

En la SEGUNDA ENTRADA, he señalado que esa masa heteróclita se configura según lo que podríamos llamar una **estética del desecho textual**, en tanto se trata de un lenguaje articulado a partir de injertos/ cortes/ añadidos y remiendos de otros discursos de chocante heterogeneidad, no sólo entre sí, sino sobre todo en relación con la dominante lingüística del *estilo Pizarnik.* Así, en la serie de textos que constituyen "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" encontramos no sólo la totalidad de los lenguajes expulsados de su escritura anterior, sino que advertimos que esa masa lingüística está como movida por un impulso paródico y salvajemente transgresor. En efecto, tanto como irrumpen la totalidad de los lenguajes marginales respecto de la lengua altamente literaria y abstracta en lo espacio-temporal que constituía su poesía y que van del coloquialismo, al lunfardo, la procacidad, las malas palabras, la escatología, la grosería, la cursilería, lo autóctono, las manifestaciones del arte, el lenguaje y la cultura populares, etc., con un predominio casi obsesivo de las referencias sexuales, es como si se entrara a saco en lo antes considerado valioso y prestigioso por su asociación con la cultura. En función de dicho impulso, se demuele la estructura total de lo simbólico, pegoteándose desechos culturales a fin de ridiculizarlos, generando así la risa y el estremecimiento en el lector, y de exhibirlos en su carácter de máscaras de la sexualidad construidas por el orden simbólico y que, en consecuencia, son oprimentes, disciplinarias y represivas.

En el sentido de esa especie de furor deconstructivo que lo impulsa, hablo de **de-collage** discursivo. Porque mientras el collage arma un objeto nuevo y excéntrico –en tanto su unidad objetual por ser radicalmente abierta implica una multiplicidad-, los pegoteos lingüísticos de Pizarnik diseminan, desedimentan y desfondan, por lo que, si algo construyen en ese "infierno musical" que casi metonímicamente utilizó para su último libro, cuando lo verdaderamente infernal es la oralidad desbordada, atonal y chirriante de estos textos. Pero lo inquietante es que merced a él caen, no sólo el lenguaje y los monumentos de la *Kultur* –paródicamente

concebida- sino ese sujeto todavía diseminado en la poesía, el cual pierde aquí todo asidero enunciativo en el magma lingüístico que profana todo lo que toca con su risa estridente y sus disonancias de todo nivel. En este sentido, el goce creador al que se entrega, aparece como una insostenible orgía de destrucción y muerte.

Es decir que, si consideramos la relación entre subjetividad y palabra ajena, la trayectoria literaria de Pizarnik termina en el desfondamiento definitivo de sujeto y lenguaje devorados por la obscenidad, como articulación de sexualidad y muerte, que acecha bajo la práctica poética entendida, por un lado, como justificación de la existencia a partir de su trascendentalización pero que, por el otro, al conducir al goce que conecta con la Cosa insoportable (Lacan, 1988: 83-88), desquicia y anonada a la poeta. Goce fatal este último, que necesita de la escritura en prosa y de la abjuración de la poesía tal como la poeta la entendió antaño para llegar a su derrumbe definitivo.

* * *

LA PALABRA AJENA Y LA ESCRITURA EN PROSA: EL PROYECTO DE UNA "OBRA MAESTRA EN PROSA".*

La poesía es una introducción. "Doy" poemas para que tengan paciencia. Para que me esperen. Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa.
ALEJANDRA PIZARNIK

I

Antes de comenzar con estas reflexiones acerca de la peculiaridad de los textos en prosa de Alejandra Pizarnik, quiero señalar que surgen como continuación de mis trabajos sobre la importancia capital de la palabra ajena en su obra, centrados tanto en las formas de inclusión de ésta en su poesía y su prosa como en el desfondamiento de la subjetividad que ella determinan.

En el caso de la travesía de los géneros que me propongo abordar ahora, la palabra ajena –en particular la vinculada con la tradición poética francesa del siglo XIX en adelante- aparece, en principio, como elemento organizador de su escritura en prosa, para luego, a raíz de la imposibilidad de llevar a buen término el proyecto soñado, pasar a ser un modelo parodiado y transformado en lo contrario de sí.

En efecto, cuando recorremos los *Diarios* de Alejandra Pizarnik en la versión mutilada que se publicó en España, uno de los aspectos que llama la atención es la temprana y persistente voluntad de la autora de escribir una obra en prosa, que si bien en 1955 califica de "novela", va a ir transformándose a lo largo de los años. Así, mientras el 27 de septiembre de 1962 habla simplemente de un libro en prosa: "Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. Un libro como una casa donde entrar a calentarme, a protegerme" (275), en varias entradas de 1966 ha pasado a ser un texto breve y perfecto cuyo modelo sería la *Aurélia* de Nerval, según se ve a continuación:

---

* El presente artículo es una reescritura de la ponencia presentada en el *Sexto Simposio Internacional CEN - Centro de Estudios de Narratología* en julio de 2011 y de la conferencia dictada en las *X Jornadas Nacionales de Literaturas Comparadas* celebradas en la Universidad Nacional de La Plata en agosto de 2011.

> Deseo hondo, inenarrable (!) de escribir en prosa un pequeño libro. Hablo de una prosa sumamente bella, de un libro muy bien escrito. Quisiera que mi miseria fuera traducida en la mayor belleza posible. Es extraño: en español no existe nadie que me pueda servir de modelo. […] Yo no deseo escribir un libro argentino, sino un pequeño librito parecido a la *Aurélia* de Nerval. ¿Quién, en español, ha logrado la finísima simplicidad de Nerval? (412)

Sin embargo, casi en el mismo momento en que formula este deseo, tiene clara conciencia de que, si bien ya ha logrado en el ensayo sobre *La condesa sangrienta* –digo “ensayo” porque así lo denomina la autora- una escritura en prosa del nivel ansiado para su proyecto, padece de lo que denomina una “imposibilidad de visión”, ya que sus creaciones, cuando no cuentan con modelo de otro libro –el caso de la biografía de Erzébeth Báthory escrita por Valentine Penrose para el mencionado ensayo- se reducen a: “excesivas fantasías sueltas y fragmentarias” (416).

Frente a esa “falta de fe en la imaginación creadora” (416) –son sus palabras- la opción inmediata, y sin duda compensatoria, es volcarse hacia el poema en prosa, cuyo estudio se propone y emprende a partir del 1º de junio de ese año y al que sigue refiriéndose hasta marzo de 1968, momento en que sin duda ya ha escrito muchos, como puede verse en *Extracción de la piedra de locura*, publicado ese mismo año. Esa forma, además, se convertirá en la preferida de la autora, según se advierte al revisar su último libro editado *El infierno musical*, de cuyos veinte poemas sólo dos son en verso.

Pero el tema del texto largo en prosa sigue reapareciendo en sus *Diarios* como deseo y afán, para culminar en la reflexión más lúcida y terminante sobre el proyecto fracasado. Por su importancia, transcribiré buena parte de tal reflexión, correspondiente a la entrada del 2 de julio de 1969:

> Para escribir cuentos y novelas es preciso *planear*, hacer proyectos (pocos o muchos, no importa). Hay que planificar, ordenar en capítulos, saber de antemano qué se va a decir. Al azar de la máquina de escribir surgen prosas que son una muestra de leguaje errante. […] En cuanto al libro, para que lo sea debo aceptar que sea incompleto, un escorzo, un esbozo. […] Único método de trabajo: tener delante un modelo. Pienso en *América* de Kafka. Pero hay algo

> muy opaco en ese libro, algo que no pertenece a mi pequeño y estrechísimo mundo interno demasiado caótico pero escasamente poblado. Pienso con afán en un libro de unas cien páginas muy bien escrito y terriblemente emocionante. Evoco el artículo de la condesa: así debería ser mi libro. (pág. 480)

Pero si la novela parecería no cuajar nunca –y uso el potencial por lo que luego señalaré sobre *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*- quedan múltiples ejemplos de "lenguaje errante", cuya hibridez genérica es uno de sus rasgos más característicos, en tanto los elementos narrativos, lejos de predominar, está tan estrechamente articulados con los líricos, descriptivos y reflexivos que resulta como mínimo arriesgado intentar incluirlos en alguna clasificación.

Un buen ejemplo de ello es, por un lado, la clasificación que intenta su editora Ana Becciú en las supuestas –porque como ya lo he dicho, no lo son- *Poesía completa* y *Prosa completa*, que he criticado porque discrimina entre "relatos" y "poemas en prosa" a partir de criterios tan poco fundamentados y a tal punto vinculados con hipotéticas manifestaciones verbales de Pizarnik, que la clasificación resulta por lo menos arbitraria.

Pero, por otro lado, en el fondo es injusto cargar tanto las tintas con las arbitrariedades de la editora, cuando la propia Pizarnik demuestra una noción de los géneros literarios que, con generosidad, podemos caracterizar de caprichosa. Como cualquier lector atento de Pizarnik debe sospecharlo, el ejemplo al que me refiero es precisamente *La condesa sangrienta,* al que la poeta nombra en reiteradas ocasiones dentro de sus *Diarios* como "ensayo".

Porque si bien *La condesa sangrienta*, al menos en la primera de sus doce partes, respeta ese mínimo umbral genérico del ensayo que implica establecer un diálogo con otro texto –que, en este caso, es *La comtesse sanglante*, la biografía de Erzébeth Báthory escrita por Valentine Penrose-, las once secciones restantes constituyen una articulación indecidible de narración, lirismo, reflexión metafísica y descripción, que, además, establecen una relación de reescritura/plagio con el texto de Penrose según lo señaló Patricia Venti, ya que prácticamente traducen palabra por palabra fragmentos del texto francés.

Sin entrar ahora en el tema del plagio/reescritura y su filiación concreta con los ejemplos de T.S. Eliot, Borges y Cortázar –tema comentado por la propia Pizarnik en sus *Diarios* (348; 444-446)- porque nos llevaría a otro terreno, quiero detenerme en un hecho aparentemente menor pero que, además de una forma peculiar de apropiación, implica una oscilación en cuanto a lo genérico. Me refiero a la manera en que Pizarnik titula el texto, más allá de que su contenido no se altere de una edición a otra. Al respecto, y según lo han demostrado las reflexiones de Jacques Derrida y Gérard Genette, este paratexto tiene una importancia capital, ya que fija la trayectoria de lectura.

En el caso del supuesto "ensayo" de Pizarnik, mientras que su primera publicación de 1965 en la revista mexicana *Diálogos,* al aparecer con el título "La libertad absoluta y el horror*"* manifiesta su carácter de diálogo ensayístico con el texto de Penrose, su segunda edición de 1966 en la revista argentina *Testigo,* al hacerlo directamente con el de *La condesa sangrienta*, nos enfrenta con una apropiación del título de la autora francesa que induce al lector a atribuírselo a la escritora argentina. El hecho de que los tres primeros párrafos aludan directamente a Valentine Penrose y su obra con el tono típico de una reseña, no logra, en mi opinión, paliar ese efecto, el cual se potencia al pasar a la lectura de los demás fragmentos, cuya hibridez ya destaqué.

Lo mismo ocurre con la tercera edición en libro de 1971 en la editorial López Crespo, y así sólo aparecerá con un título claramente ensayístico, "Acerca de *La condesa sangrienta",* en la antología española de Ocnos, publicada póstumamente pero preparada por la propia Pizarnik. Esto indica una nueva variación, pues reinscribe el texto dentro del ensayo de manera incluso más directa que en su primera publicación.

En contraste con esta oscilación, tenemos la constante referencia al texto en sus *Diarios* como ensayo, al cual, sin embargo y desde el punto de vista de la prosa considera un modelo para la "novela" o "texto largo en prosa" tantas veces anunciado.

Creo que hechas las anteriores consideraciones –el carácter de "lenguaje errante" atribuido por Pizarnik a sus prosas y las arbitrariedades tanto de ella como de su editora en cuanto a la clasificación genérica- podemos empezar a adentrarnos en lo que he calificado en el título de este trabajo como la indecidibilidad de sus textos en prosa.

Para ello, sin embargo, es preciso que revisemos la definición teórica de las categorías o subgéneros literarios manejados por Pizarnik y Becciú –poema en prosa y relato-, así como que agreguemos una temporalmente posterior, la de microficción o minificción. A esta última la incluyo no sólo por su pertinencia y su especial vinculación con el poema en prosa, sino porque, si nos atenemos a lo que dice la propia Pizarnik en un momento de sus *Diarios* en que hace una evaluación de su escritura, sería singularmente adecuada. En efecto, en una entrada del mes de diciembre de 1968 –año, entre otras cosas, de apremiantes interrogaciones y decisiones estéticas- donde refirma que preferiría escribir prosas de ficción a los ensayos, agrega: "Quizá debiera proseguir con el estilo de los cuentos brevísimos…" (465)

II

Para cualquiera que haya estado mínimamente atento al desarrollo de la literatura latinoamericana y argentina de los últimos tiempos, es fácil advertir que, desde hace veinte años, se ha dado una especie de estallido de la minificción o microficción, en el que convergen la publicación de antologías específicas –en nuestro país la primera es la de Raúl Brasca de 1996-, la realización de congresos –el Primero Internacional se realiza en México en 1998-, la teorización acerca del género, en la que el crítico y escritor argentino David Lagmanovich fue un auténtico precursor, al que acompañaron figuras como el mexicano Lauro Zavala y cuya labor continúan, entre otros, la española Francisca Noguerol y la argentina Laura Pollastri y, por fin, la publicación de libros que asumen la categoría como tal y se presentan como volúmenes de micro o minificción.

Sin embargo, su vinculación con el poema en prosa es tan notoria y acusada, que ha habido casos –pienso en el muy cercano de María Rosa Lojo y la publicación de su último libro *Bosque de ojos,* donde se reeditan tres de sus libros de poemas bajo el título de "microficciones"- por lo cual me parece imprescindible tomar estas dos formas en conjunto.

Más allá de los antecedentes que sin duda tiene –no sólo Aloysius Bertrand con *Gaspard de la nuit* sino Alphonse Rabbe, Xavier Forneret y Maurice de Guérin- el verdadero sistematizador del poema en prosa fue Charles Baudelaire, quien en la célebre carta a Arsène Houssaye que funciona como prefacio de la compilación de su *Spleen de París o Pequeños poemas en prosa,* además de señalar sus rasgos y peculiaridades de manera sucinta –y para muchos confusa- lo asocia con la peculiar experiencia que significa la vida moderna para el sujeto en el contexto de las grandes ciudades. Como bien lo han apuntado desde perspectivas diferentes Walter Benjamin y Marshal Berman, la nueva ciudad moderna, con sus antes impensables contactos y sobresaltos, exige tanto un reacomodamiento del sujeto –que, por un lado, se constituye en *flâneur* y por otro se reconoce en su carácter de sujeto desgarrado- como una forma genérica nueva, que será el poema en prosa. Recordemos, asimismo, que a Baudelaire se lo considera el primero en captar lo propio de la modernidad, palabra que utiliza por primera vez en relación con el arte, como se ve en su famosa definición:

> La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, una de las mitades del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. Los artistas modernos no buscan lo nuevo sino el presente.

Sabemos, también, los derroteros deslumbrantes por los cuales a posteriori lo llevaron tanto los grandes poetas franceses –de Rimbaud a Michaux o René Char, de especialísima importancia para Pizarnik- como los hispanohablantes –de modernistas como Rubén Darío a la propia Pizarnik o Álvaro Mutis- arrancándolo del contacto directo con la experiencia de la ciudad destacada por Baudelaire pero siguiendo su lección fundamental: invitar al lector a leer,

como si fueran poemas, textos que escapan de las formas convencionales, pero que hacen escuchar una palabra nueva y abren nuevos intercambios con los lectores.

Ahora bien, en cuanto a la micro o minificción, la critica coincide en señalar que, si bien ya hay lo que luego se denominará microficciones entre los propios modernistas –se citan sobre todo piezas de *Calidoscopio* de Ángel Estrada- y en vanguardistas como Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández, la compilación que canoniza las "brevedades narrativas" –como las llama Francisca Noguerol para sortear, por un lado, las denominaciones alternativas de microficción/ microrrelato/ minificción/ minicuento y, por el otro, incluir los más de cincuenta subgéneros de escritura mínima que distingue Lauro Zavala- es precisamente de Jorge Luis Borges. Me refiero a *Cuentos breves y extraordinarios* de 1955 que realiza con Adolfo Bioy Casares, donde Borges repite, en otro ámbito, el gesto que hizo en 1942 al inaugurar la colección EL SÉPTIMO CÍRCULO, donde canoniza el género policial, hasta el momento despreciado por ser un género menor o popular.

Si pongo ambos fenómenos en paralelo –la inauguración de la colección y la confección de la antología- es porque los dos, desde mi punto de vista, responden a la condición de posmoderno *avant-la-lettre* de Borges. En efecto, si romper la jerarquía de los géneros e hibridarlos es, como lo ha reconocido la teorización literaria, típico de la posmodernidad, también lo es instaurar el fragmento micro genéricamente indecidible como forma literaria autónoma –sea de la propia autoría o no, en razón del principio también posmoderno de reescritura y apropiación del texto ajeno-, fragmento aquél al cual luego se llamaría "microficción" o "texto breve".

Esta vinculación con momentos históricos determinados marca, para mí, una diferencia decisiva y hasta ahora no señalada entre el poema en prosa y la microficción o texto breve: mientras el primero da cuenta de una experiencia moderna de la literatura la segunda lo hace de una posmoderna.

En el caso concreto que estoy discutiendo ahora, las prosas “errantes” de Pizarnik y lo que ella con claridad incluía entre poemas en prosa –en los que, como señala en los *Diarios*, dos configuraciones son propias de su estilo: el “compacto y casi sin puntos y apartes” (418) y el “abierto” que necesita del espacio doble (418-19)- se decantarían según la doble inscripción de su escritura en la modernidad vanguardista y la posmodernidad. Porque la obra de Pizarnik, pese a la brevedad de su trayectoria literaria y al igual que la extensa de Borges, es una bisagra entre modernidad y posmodernidad, si seguimos –como lo hago personalmente- la fundamentada y atinada consideración de Gilles Lipovetsky de que la vanguardia, pese a su enfrentamiento con muchos aspectos de la modernidad, pertenece a ella y está movida por una similar voluntad de ruptura con el pasado, una concepción utópica y heroica del arte y, agrego yo, la manifestación de una racionalidad disciplinaria y hegemónica.

En consecuencia, se podría considerar a los poemas en prosa de Pizarnik como manifestación de la marca moderna de su escritura –sumamente cercana, como ya se ha establecido críticamente, al surrealismo- mientras que sus textos en prosa provisoriamente incluidos dentro de las “micro o minificciones” responderían a su orientación posmoderna.

Ahora bien, queda por considerar la otra categoría genérica que entra en juego: la de relato, que personalmente prefiero llamar *récit* por su filiación francesa y su vinculación directa con la teorización y la práctica de Maurice Blanchot.

Si bien Becciú no da ninguna explicación de la distinción entre poemas en prosa y relatos que pone en práctica al repartir textos en prosa de Pizarnik póstumamente aparecidos entre las mal llamadas *Poesía completa* y *Prosa completa*, Ana Nuño toma a su cargo, en el prólogo de este último volumen, la tarea de justificar la clasificación. Me interesa citarla in extenso, no sólo porque reconoce que para muchos tal caracterización resultará dudosa, sino porque, por un lado, le atribuye a Pizarnik algo que nunca dijo y, por otro, si bien inscribe

acertadamente sus prosas en la tradición francesa, olvida nombres capitales, además de deslizar una afirmación no fundamentada y bastante incomprensible:

> Su adscripción a este género [el relato] podrá parecer a algunos dudosa. Aparte el hecho que la autora los considerara como tales, y que tanto estilística como rítmicamente difieran de sus mal llamados “poemas en prosa”, no pocos de ellos se inscriben en una tradición canónica en el ámbito literario francés que a la autora le era especialmente cara y que tiene como figuras señeras, en su caso, a Lautréamont, Henri Michaux y Georges Bataille (8-9)

Lo primero que llama la atención es que, mientras adopta para el caso del relato la denominación que supuestamente le atribuye Pizarnik, califique de “mal llamados poemas en prosa” a aquellos de los que los distingue –y que nunca nos dice qué son si no son eso- cuando por más que la poeta no los denomine explícitamente así, la descripción que da en los *Diarios* de lo que para ella es el poema en prosa –y que he citado- coincide totalmente con ellos.

Sin embargo, lo más grave es que, si nos atenemos a los *Diarios*, la denominación de “relato” para los textos breves en prosa es una atribución errónea, ya que nunca y en ningún lugar Pizarnik los llama así. En efecto, como ya lo destaqué, Pizarnik habla, por un lado y para la forma más extensa, de novela o de “pequeño libro en prosa” y, por otro, para las múltiples formas breves, habla en 1961 de “cuentos fantásticos”(201); en 1967, como clara manifestación de sus indefiniciones genéricas, de “lo que fuere en prosa” (434); en 1968 de “cuentos brevísimos” (465) y en 1969, por un lado, denomina cuento a “El hombre del antifaz azul” (476) y, por el otro, habla –como ya lo cité- de las “prosas que son una muestra de lenguaje errante” (480)

Es decir que, ante todo, lejos de ser una clasificación de Pizarnik, tal denominación obedece a una decisión de la editora y/o la prologuista, sin duda por la vinculación que establecía la propia poeta con la tradición francesa que cita Nuño. Pero aquí se plantea un segundo problema, ya que a esa tradición en la que incluye a Pizarnik le faltan tres nombres muchas veces invocados por la poeta –Rimbaud, Nerval y Breton los dos últimos por sus

respectivas *Aurélia* y *Nadja*-, que son, además, los señalados por Blanchot para su delimitación del *récit* frente a la novela en su ensayo *El libro que vendrá*.

Ahora bien, si nos detenemos en su definición, vemos que tampoco resulta del todo satisfactoria para incluir en esa categoría las prosas pizarnikianas. Al respecto, Blanchot separa el *récit* de la novela de ficción, porque mientras ésta narra una historia completamente humana que tiene lugar en el tiempo cotidiano y trata de las pasiones de los hombres, el *récit*

> …es reseña de un acontecimiento excepcional que escapa a las formas del tiempo cotidiano y al mundo de la verdad habitual, tal vez de toda verdad.[…] El relato no es la relación de un acontecimiento, sino ese mismo acontecimiento, la aproximación a ese acontecimiento, el lugar en donde el mismo tiene que producirse. (Blanchot, 1990: 12-13)

Si desde esta definición consideramos los textos en prosa de Pizarnik incluidos como RELATOS en la *Prosa completa*, vemos que a pesar de que varios podrían entrar, quedan claramente afuera “santiago de compostela”, “santiago” y “santiago catedral” del conjunto ESCRITO EN ESPAÑA, así como “En contra”; “Un rostro”; “Las uniones posibles”; “Tangible ausencia”; “Descripción” y el texto del 8 de agosto de 1971 sin título que comienza: “La conciencia del fuego…”

Es decir que, en rigor, la clasificación de tales prosas como relato no tiene fundamento suficiente, a la par que la polarización poema en prosa/microficción depende de la coincidencia acerca del carácter respectivamente moderno y posmoderno de ambas categorías. ¿Qué hacer, entonces?

En este punto, personalmente opto por dejar de lado dos de las tres categorías manejadas hasta ahora, aceptar la tercera e incorporar otra que, para mí, tiene la enorme ventaja de incluir en su definición el principio de transgresión e indecidibilidad y prescindir de cuestiones de extensión que, como veremos, presentan sus bemoles.

En efecto, dejo de lado las categorías de *récit* y de microficción, mantengo la de poema en prosa e incorporo la de “texto” creada por Roland Barthes, que en diversos artículos he

utilizado tanto para caracterizar a estas prosas como a las incluidas dentro del apartado HUMOR de la *Prosa completa*. Paso a justificar mi elección.

La objeción a la categoría de *récit* es que Blanchot, sin duda, se refería a textos más extensos. En rigor, creo que lo que Pizarnik ansiaba escribir –ese pequeño texto en prosa muy bello y de unas cien páginas- era exactamente un *récit* blanchotiano, pero que las “fantasías sueltas y fragmentarias” (416), los “lenguajes errantes” (480) o “cuentos brevísimos” (465) que le fue dejando como “resto” su proyecto literario fracasado no entran dentro de él. En relación con esa estructura mayor y más unitaria, son meros fragmentos, lo que los ubica en otra zona de la producción literaria.

Pero tampoco me parece que esa zona corresponda del todo a la ocupada por la microficción en la posmodernidad, ya que su mismo nombre nos está hablando claramente de lo muy breve o “micro” ¿Y qué tienen de “micro” “A tiempo y no”, “El hombre del antifaz azul” o “El juego tabú”? Incluso, hay que estirar bastante la categoría para que entren prosas como “Palabras”, “Una traición mística” y “Casa de citas”.

Frente a éstas, la categoría de barthesiana de “texto”, en su carácter de escritura paradójica, en tanto va contra la doxa representada por los géneros literarios y se erige en indecidible que reúne lo separado y separa lo unido, en escritura que simultáneamente convoca al sujeto y lo revela como un vacío, me resulta mucho más acorde con lo que sucede en los textos pizarnikianos. Más acorde, también, con algo que señaló Jacques Rancière como característico de la poética de la escritura o de la palabra muda posterior al Romanticismo, la cual, al romper con la poética de la representación propia de la literatura clásica, se aparta de los principios de ficción, genericidad y decoro que eran lo propio de aquella, a favor de un principio antigenérico de igualdad de todos los temas representados y que sigue el modelo de la escritura

En el mismo sentido, y a diferencia de Nuño, creo que Pizarnik estudió, escribió y valoró el poema en prosa y que, además de considerar tales los que publicó en vida a partir de *Extracción de la piedra de locura*, se puede distinguir claramente los póstumos de aquellos que personalmente elijo considerar "textos" por la delimitación entre dos tipos de poema en prosa –abiertos y cerrados- que hace en sus *Diarios* de 1966.

He dejado para el final la consideración de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* porque creo que, debido no sólo a su extensión sino a ciertos factores, cabe preguntarse si responde a lo que Pizarnik soñó en 1969 como ese *récit* blanchotiano cuyo modelo era la *Aurélia* de Nerval. No se me escapa que, apenas formulo la pregunta, cualquiera puede decirme que es totalmente imposible, ya que un año antes de iniciar la escritura de este conjunto de textos lo que Pizarnik pide es "un libro de unas cien páginas muy bien escrito y terriblemente emocionante" y *La bucanera…* si algo no está es "bien escrito" y resulta muy difícil considerarlo "terriblemente emocionante".

Y sin embargo, cuando tomamos en cuenta la transformación que Carolina Depetris lúcidamente ha detectado en el programa literario de Pizarnik a partir de 1968, las cosas toman otro cariz. En efecto, como dice la ensayista apoyándose en palabras de la propia autora:

> "Escribir para la mierda" es el axioma que define el nuevo orden de escritura que Pizarnik ensaya en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Orden geométricamente inverso a la práctica de un leguaje exacto y correcto que define su trabajo anterior. Frente a un ejercicio poético regido por la necesidad de acertar con la palabra precisa a través de la cual la poeta gesta metáforas exactas, esta nueva rutina de escritura definida por la fórmula "escribir para la mierda" disloca la convención del signo…" (Depetris, 68)

Es decir que si el programa se ha invertido radicalmente, no resulta impensable o insólito que de la imagen idealizada y simbólica de Aurélia, trazada con una prosa exquisita, pasemos a las obscenidades de *La bucanera…*, donde en lugar de una búsqueda de la amada perdida y un ahondamiento en la potencia y los riesgos del sueño, tenemos un desfile

pesadillesco y desopilante de “persopejes” –según los llama- como la Coja Ensimismada, Bosta Watson, Pesta Chesterfield, Betty Laucha Betinotti, la locutora o Vernácula Drácula, y donde la voz poético-narrativa se hace literalmente trizas, perdiendo su anclaje enunciativo en un “infierno musical” de voces múltiples y atronadoras.

Asimismo, si reparamos en lo que Pizarnik dice en la misma entrada del diario antes citada, pero unos renglones antes: “En cuanto al libro, para que lo sea debo aceptar que sea incompleto, un escorzo, un esbozo.” (480), tampoco resulta extraño que la soñadas cien páginas se hayan reducido a ochenta o setenta –según la caja de impresión-, y que estén configuradas no ya por una prosa sumamente bella y articulada, más allá de su fragmentación, sino por prosas en general muy breves, cuyo fragmentarismo está exacerbado por los títulos y las secciones que las dividen y donde, desde el punto de vista lingüístico nos encontramos con la totalidad de los lenguajes expulsados de esa lengua altamente literaria y abstracta que constituía la prosa modélica de *La condesa sangrienta* y que van del coloquialismo al lunfardo, la procacidad, las malas palabras, la escatología, la grosería, lo autóctono, la cursilería, las manifestaciones del arte, el lenguaje y la cultura popular, etc., y en el que se registra un predominio casi obsesivo de las referencias sexuales.

Por otra parte, desde el punto de vista genérico y acompañando esta multiplicidad lingüística, a lo narrativo, descriptivo, reflexivo y mínimamente lírico, se suma un humor desaforado y sin precedentes, así como algo que apenas aparecía en sus “muestras de lenguaje errante” pero que había desarrollado en su único texto teatral *Los poseídos/perturbados entre lilas*. Me refiero al diálogo y la oralidad, que en *La bucanera…* desplaza casi por completo a la narración, la descripción y la reflexión, en un gesto que podríamos asimilar al realizado por su admirado Joyce, quien a lo largo del *Ulysses* –como lo ha señalado la crítica- realiza un pasaje progresivo del registro escrito al oral, iniciando el proceso de incorporación de la oralidad a la

escritura que luego alcanzará niveles apabullantes en Faulkner, Céline y tantos otros narradores del siglo XX.

Para terminar mis reflexiones, quiero recordar la entrada de los *Diarios* de junio de 1964 que he utilizado como epígrafe de estas reflexiones, donde Pizarnik afirma:

> La poesía es una introducción. "Doy" poemas para que tengan paciencia. Para que me esperen. Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa. (367)

No sé si, siete años después y tras la inversión señalada, su concepción de la "obra maestra" coaguló en *La bucanera de Pernambuco* y, de ser así, si en el futuro se la considerará como tal. Por ahora, con la distancia que nos dan los casi cuarenta años de su muerte, lo que sí sé es que sus poemas son mucho más que una introducción y se acercan a una obra maestra y que sus prosas, por más que no sean la obra maestra soñada, tienen una cualidad revulsiva que les ha dado una singular incidencia en la escritura argentina contemporánea.

* * *

NOVENA ENTRADA

CODA

El pecado que no se puede nombrar

Hace ya muchos años, Harold Bloom señaló que uno de los aspectos más fascinantes de la lectura (*reading*) consistía en que siempre es una *misreading*, una mala interpretación o mala lectura de lo que el autor ha escrito. Esto, que entre los especialistas se convirtió en una especie de *boutade* muy citada y apreciada, me ha tocado experimentarlo en carne propia a raíz tanto de mi biografía de Alejandra Pizarnik como de mi artículo "La palabra obscena". Pero, ¡oh ironía!, no ya porque lo que en ellos *dije* sino por algo que *no dije*.

Y lo que se me achaca que no dije -por lo cual tomé prestado de Bartís el título de su puesta para encabezar esta parte- es que Pizarnik era lesbiana.

En una crítica periodística a la biografía -por otra parte elogiosa- se señaló que me las había arreglado para evitar poner en letras de molde la "bendita palabra", a pesar de que la daba a entender en un par de lugares; en otra, aparecida en Estados Unidos, que hacía gala de una singular creatividad lingüística para no decirla; por fin, verbalmente -todos sabemos que "lo que se dice" de alguien siempre se las arregla para llegar a oídos del o la interesada-, se comentó que sin duda se me "torcía" la boca a la hora de pronunciarla.

En cuanto a "La palabra obscena", Susana Chávez Silverman –una talentosa crítica mexicano-norteamericana quien además es una buena amiga- analizó en un interesante estudio sobre *La condesa sangrienta*[130] las motivaciones posibles de que no reconociera, en mi artículo, el deseo lesbiano presente en ese texto de Pizarnik.

Frente a tantas especulaciones respecto de mis "no dichos", creo que es hora de hablar para que, si me quieren criticar, lo hagan por comisión y no por omisión.

---

[130] Citado en el artículo sobre Pizarnik y Ocampo de la SEXTA ENTRADA, nota 60

Ante todo, quiero decir a mis críticas/os que pueden quedarse tranquilos: no me da vergüenza ni me produce incomodidad hablar/escribir de lesbianismo y, si mi trabajo, en lugar de centrarse en Alejandra Pizarnik, lo hubiera hecho en la poeta Adrienne Rich o en la narradora Djuna Barnes, sin duda “la palabra” habría aparecido muchas veces en mi texto. Pero ocurre que, contrariamente a lo que parecen dar por sentado todas y todos los que me achacan eludir la palabra “lesbiana”, personalmente no creo que a la poeta le correspondiera la calificación. Por cierto que, en su vida privada, tuvo relaciones con mujeres –como lo señalé en la biografía- y sintió atracción por mujeres –como surge de la *Correspondencia Pizarnik* compilada por Ivonne Bordelois-, pero como también tuvo relaciones con hombres –y, según me lo dijeron quienes pueden hablar con autoridad, hasta el final de su vida- creo que más le corresponde, en esta especie de afán generalizado por etiquetar y hacer pública la sexualidad de los escritores, la calificación de bisexual.

El problema –y esto para mí justifica la *coyness* (timidez o gazmoñería) de la que mi más respetuosa crítica me ha acusado- es que en sus textos literarios no están inscriptas ni la bisexualidad ni la heterosexualidad ni el lesbianismo como temas de identidad, aunque sí la sexualidad.[131] Paso a explicarme.

Si leemos sus textos con una mínima atención, advertimos que no se trata –como es el caso, entre las escritoras lesbianas, de una Adrienne Rich; entre los escritores homosexuales hombres, de un Perlongher; entre los heterosexuales, de un Miller- de una autora que proclame su opción sexual personal; menos aún, que la convierta en un elemento central de su identidad como escritora o en un tema capital de su escritura. Por cierto que la sexualidad homosexual aparece en *La condesa sangrienta* y la heterosexual en *Los poseídos entre lilas* y “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, pero no como una referencia a la propia identidad y opción sexuales.

---

[131] A diferencia de lo que señalaba en 1999, fecha de publicación de esta “Coda”, ahora se conocen, debido a las citas de material depositado en la Biblioteca de Princeton, referencias explícitas a la sexualidad de la escritora.

En razón de lo dicho, opino que hubiera sido tanto de una deshonestidad imperdonable calificarla, en mi carácter de biógrafa, de lesbiana, como de un reduccionismo crítico también imperdonable convertir en "tema de identidad sexual personal" las irrupciones de la sexualidad en sus textos.

Con la última afirmación no pretendo tachar de "imperdonables" aquellas lecturas de *La condesa sangrienta* –como la de Chávez Silverman o la de Molloy que Chávez cita en su artículo- que buscan a "la lesbiana" en el texto; sí manifestar que a mí, personalmente, me resultan reduccionistas, por lo cual sería imperdonable que yo las practicara.

¿Por qué me parecen reduccionistas tales enfoques? Porque, en mi opinión, caen en la misma trampa representativa o mimética que todos censuramos, en su momento, en la crítica psicoanalítica ortodoxa: confundir la verdad del fantasma con la verdad del texto, identificando al personaje con el autor. La consecuencia de tal abordaje de la obra literaria es que "usa" al texto para averiguar "verdades" sobre el autor, en una pesquisa que se desinteresa del texto y de su elaboración literaria, amén de considerar que "la vida" es una instancia "anterior" a la escritura, en la cual esta última se "inspira" o a la cual se remite como precedente obligado.

Porque una cosa es que señale, como lo he hecho prácticamente en todos los artículos de esta compilación, la exploración de las fantasías perversas de lo imaginario en que Pizarnik se embarca en su práctica de la prosa, y bien otra que necesite "certificarlas" en su valor de "verdad" en episodios concretos y anteriores de su vida.

Tal actitud implicaría, precisamente, desvirtuar lo que he intentado hacer en todo este libro y que sinteticé en las palabras de Claude Simon citadas al final de la CUARTA ENTRADA, es decir, demostrar que, en Pizarnik, la escritura determina a la vida, tanto en su adopción del mito del poeta maldito como en la estructuración/ desestructuración de su subjetividad.

Por fin, y ahora sí –espero- para terminar de una vez por todas con las acusaciones de "lesbianofobia" o "*coyness*", reitero algo que dije al comienzo de la biografía de Alejandra

Pizarnik: estoy en desacuerdo con el afán contemporáneo de husmear en la cama de los escritores y escritoras como si se tratara de las *celebrities* fugaces que los medios canonizan. Y peor aun si están muertos y no expusieron, en vida, su intimidad. Estoy en desacuerdo con que, so pretexto de reivindicar la libertad del deseo, se teorice académicamente la validez de abordar las obras literarias única y exclusivamente desde la sexualidad de sus autores. Estoy en desacuerdo con que sea imprescindible determinar si un escritor o escritora fue o es heterosexual, homosexual, sadomasoquista, pedófilo o la variante de elección sexual que se nos ocurra, cuando el propio autor o autora no lo ha hecho. Estoy en desacuerdo con que las obras literarias se valoren en relación con la sexualidad de sus creadores y que los diversos grupos las adopten como “bandera” de sus opciones sexuales personales -que las lesbianas valoricen obras **sólo** porque fueron escritas por lesbianas, los *gays* **sólo** porque las escribieron *gays*, los heterosexuales machistas **sólo** porque son de heterosexuales machistas y así sucesivamente. Estoy en desacuerdo con que, si se aborda un texto donde aparece el deseo homosexual –femenino o masculino-, haya que explicar que el o la autora es o no es homosexual, so pena de ser acusado de pudibundo. Estoy en desacuerdo con que, si se aborda una obra donde aparece el deseo heterosexual -escrita por un hombre o una mujer- haya que explicar que el o la autora es o no heterosexual, so pena de ser acusado de pudibundo. Estoy en desacuerdo, por fin, con que quienes deliberadamente no queremos participar en este tipo de etiquetamientos, tengamos que disculparnos para que no se nos tome por “homofóbicos”, “lesbianofóbicos” o “pudibundos”.

Y si estoy en desacuerdo con todo lo anterior es porque, insisto, me resulta una nueva manifestación del desinterés contemporáneo por las obras, a favor del “chisme” de alcoba disfrazado de reivindicación de la libertad sexual. ¡Como si los sonetos de amor de Shakespeare fueran más o menos bellos porque se los dedicó a un hombre o a una mujer!

Entendámonos: celebro la libertad sexual contemporánea, nada me parece más sano que el hecho de que las opciones sexuales se manifiesten libremente y no sean motivo de censura o discriminación por parte de quienes eligen otras; que los miembros de los diferentes grupos de opción sexual manifiesten su orgullo de pertenecer a ellos y defiendan sus derechos a ser quienes son. Pero de ahí a que la "reivindicación" de la sexualidad de los autores sea una variante válida de la crítica literaria, hay un abismo de incomprensión del fenómeno literario, además de ser un rasgo de vulgaridad cuando el o la autora se ha cuidado de manifestar en su vida su opción sexual o no la ha incluido como un factor estructurante de su obra. Un poco lo que ocurrió, en el ámbito del cine, con la película *Wilde*, donde daba lo mismo que Oscar Wilde hubiera escrito algunas de las obras más deliciosas o conmovedoras de la literatura anglosajona u olvidables textitos, pues todo se centraba en su homosexualidad.

Dicho esto, señalo también que mi opinión no implica desconocer que hay críticas y críticos que, aun cuando opten por centrarse en la sexualidad de los autores, lo hacen con seriedad y enmarcándola en un acercamiento al texto que toma en cuenta los aspectos literarios, como es el caso de Chávez. Sólo que creo tener derecho a no compartir ese acento puesto en la sexualidad por los motivos que enumeré antes. Por fin, el hecho de que no comparta tal acentuación de la sexualidad de los autores/as no quiere decir que lo proscriba: todos tenemos derecho a leer los textos desde donde nos parece pero, también, a disentir con los caminos elegido por otros críticos.

And the rest is silence?

Llego al final de estas ya largas páginas y no puedo dejar de preguntarme si seguiré escribiendo sobre Pizarnik.

Cuando terminé la biografía, me dije que, en un nivel, ya había dicho todo lo que tenía que decir sobre ella y que, en cierta forma, estaba “saturada” de su obra y de su vida; pero al poco tiempo me descubrí escribiendo un artículo; unos meses después, acepté dar una conferencia; unos años después, otro curso, otra ponencia, otro artículo.

Ahora que estoy a punto de terminar este libro, me parece que ya no tengo nada más que decir. Pero también he aprendido que no soy yo quien decide asediar su obra, sino que ésta me asedia a mí y, cuando menos lo pienso, algo me impulsa a abrir alguno de sus libros y la magia vuelve a funcionar. Porque cada lectura implica el surgimiento de nuevos sentidos, nuevos motivos de fascinación, nuevos deslumbramientos, ya que, como en ningún otro escritor, en su obra “*cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa*.” Y detrás de esos sentidos, fascinaciones y deslumbramientos acecha la escritura porque, como lo dije en el prólogo, leer a Pizarnik es, casi infaliblemente, escribir sobre ella.

Hasta aquí, la Coda es una reproducción casi textual de la que cerraba *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik.* Lo único que, a doce años de su redacción, me cabe agregar a ella es que la existencia misma del presente volumen demuestra hasta qué punto es cierta la afirmación de que, al menos en mi caso, leer a Pizarnik es escribir sobre ella. Así lo demuestran los seis artículos que he agregado y los que, sin duda, en el futuro se sumen a ellos.

Buenos Aires, agosto de 2011

BIBLIOGRAFÍA

I.- Poesía, diarios, cartas y entrevistas de Alejandra Pizarnik mencionados en este libro.

BORDELOIS, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Planeta, 1998.

PIZARNIK, Alejandra [Flora Alejandra] (1955) *La tierra más ajena.* Buenos Aires: Botella al Mar.

PIZARNIK, Alejandra (1956) *La última inocencia*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.

—. (1958) *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar.

—. (1962) *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur.

—. (1964) "Entrevista con Jorge Luis Borges", *Zona franca*. Nº 2, Año I

—. (1965a) "La libertad absoluta y el horror*" Diálogos*, I-5 julio-agosto: 46-51.

—. (1965b) *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires, Sudamericana.

—. (1966) "Entrevista con Juan José Hernández", *Zona franca*. Nº 40, Año II

—. (1966) "La condesa sangrienta", *Testigo 1*, págs. 55-63.

—. (1967) "Entrevista con Roberto Juarroz", *Zona franca*. Nº 52, Año III

—. (1968a) *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Sudamericana.

—. (1968b) "Nota sobre un cuento de Cortázar: El otro cielo" en: AA.VV.: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez.

—. (1968c) "El poeta y su poema" en: *Antología consultada de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fabril, 1968.

—. (1969) *Nombres y figuras*. Barcelona, La Esquina.

—. (1970) "El textículo de la cuestión", *Testigo 5*, págs. 19-23.

—. (1971a) "La pájara en el ojo ajeno", *Papeles de Son Armadans*. Palma de Mallorca

—. (1971b) *Los pequeños cantos*. Caracas: Árbol de Fuego.

—. (1971c) *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Aquarius.

—. (1971d) *El infierno musical.* Buenos Aires: Siglo XXI.

—. (1975) *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos.

—. (1976) *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: López Crespo Editor,

—. (1976) *La última inocencia y Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Botella al Mar.

—. (1982a) *Textos de sombra y últimos poemas*. Buenos Aires: Sudamericana [Edición ordenada y supervisada por Olga Orozco y Ana Becciú]

—. (1982b) *Zona prohibida*. Veracruz: Universidad Veracruzana, Ediciones Papel de Envolver/Colección Luna Hiena, 3.

—. (1987) *A Profile.* Colorado: Logbridge Rhodes. [Ed. Frank Graziano]

—. (1988) *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Botella al Mar.

—. (1990) *Obras completas – Poesía y prosa*. Buenos Aires: Corregidor.

—. (1994) *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Corregidor. [Edición: Cristina Piña]

—. (1996) *Semblanza*. México: Fondo de Cultura Económica.

—. (2000) *Obra completa.* Medellín: Árbol de Diana. [Edición: Gustavo Zuluaga]

—. (2000) *Poesía completa*. *(1955-1972)*. Barcelona: Lumen. [Edición a cargo de Ana Becciú]

—. (2002) *Prosa completa*. Barcelona: Lumen: Palabra en el Tiempo 317. [Edición a cargo de Ana Becciu – Prólogo de Ana Nuño]

—. (2003) *Diarios.* Barcelona: Lumen. [Edición a cargo de Ana Becciú - Introducción: Ana Becciú]

II. Trabajos críticos sobre Alejandra Pizarnik utilizados en este libro.

BECCIÚ, Ana (2002) "Los avatares de su legado" en. *Clarín Cultura y Nación*. Buenos Aires, sábado 14 de septiembre, pág. 5.

CATELLI, Nora (2002) "Invitados al palacio de las citas – Los diarios inéditos" en. *Clarín Cultura y Nación*. Buenos Aires, sábado 14 de septiembre, pág. 5.

CHÁVEZ SILVERMAN, Suzanne (1995) "The Look that Kills: The 'Unacceptable Beauty' of Alejandra Pizarnik's La condesa sangrienta" en *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Eds. Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham y Londres: Duke University Press, págs. 281-305.

GENOVESE, Alicia (1998) *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Bs.As.: Biblos,. (Biblioteca de las Mujeres)

DEPETRIS, Carolina (2004). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid

—. (2008) "Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la 'crueldad' poética" *Iberoamericana América Latina – España – Portugal.* Nº 31: 63-76

DI CIÓ, Marina. "Una escritura de papel: Alejandra Pizarnik en sus manuscritos" Revue *Recto/Verso* N° 2 – Décembre 2007, http://www.revuerectoverso.com

MACKINTOSH, Fiona J. (1999), "La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and *Alice in Wonderland*", *Fragmentos*, 16: 41-55

—. (2000) "The Unquenched Thirst: An Intertextual Reading of 'las dos poetas hermanas', Alejandra Pizarnik and Elizabeth Azcona Cranwell", *Bulletin of Hispanic Studies*, 77: 263-78.

—. (2003) *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Colección Tamesis, Serie A. Monografías; 196.

—. "Comment - 2005-2006 Visiting Fellows - Friends of Princeton Library Research Grants" www. princeton.edu/rbsc/friends/comments.html.

—. (2007). "Alejandra Pizarnik's 'palais du vocabulaire': Constructing the 'cuerpo poético'". *Árbol de Alejandra Pizarnik Reasssessed*. Eds. Fiona J. Mackintosh with Karl Posso. Great Britain: Tamesis, Woodbridge, 2007, 110-129.

—. (2010) "Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts"*Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXVII, Number 4: 509-535

MACKINTOSH, Fiona and Karl Posso (2007). *Arbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Gran Bretaña: Tamesis Books.

MOIX, Ana María (2002) "La niña, la muñeca y la muerte – Acerca de "Prosa completa" en. *Clarín Cultura y Nación*. Buenos Aires, sábado 14 de septiembre, pág. 4.

NEGRONI, María (2003). *El testigo lúcido*. *La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

NUÑO, Ana (2002). "Prólogo" en Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, Palabra en el Tiempo 317. págs. 7-9

NUÑO, Ana (2004) "Esperando a Alejandra – Diarios" en. *La Vanguardia Digital*. www.lavanguardia.es/web/20031231/51149330710.html. Parcialmente reproducido en: *Ámbito financiero*. Buenos Aires, miércoles 7 de enero, pág. 3.

PIÑA, Cristina (1991) *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires, Planeta; (1999) *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Editorial Corregidor. (2ª edic.)

—. (1994a) "Alejandra Pizarnik: la construcción/destrucción del sujeto en la escritura." En Juan Orbe (comp.): *Autobiografía y escritura*. Bs. As., Corregidor,

—. (2001) "Las transformaciones de un corpus poético" en: *Fénix*. *Poesía - crítica*. Córdoba, Nº 10, octubre [Recensión de: Alejandra Pizarnik: *Poesía completa (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 2000. (Edición a cargo de Ana Becciú)] págs. 131-135

—. (2002) **"**La desprolijidad y la riqueza" en: *Fénix*. *Poesía - crítica*. Córdoba, Nº 12, octubre [Recensión de: Alejandra Pizarnik: *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, Palabra en el Tiempo 317, 2002. (Edición a cargo de Ana Becciú. Prólogo de Ana Nuño)] págs. 133-137

VENTI, Patricia (2004). "Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición" en. *Espéculo* Nº 26 (UCM) www.ucm.es/info/especulo/numero 26/diariosp.html.

—. (2006) La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html

—. (2008) *La escritura invisible*. *El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik.* Barcelona: Anthropos.

III Textos literarios citados

ARTAUD, Antonin (1971).*Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta [Traducción y prólogo: Aldo Pellegrini)

BAUDELAIRE, Charles (1993). *Le Spleen de Paris* ou *Petit poëmes en prose*. Paris: Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993a) *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral.

—. (1993b). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral.

—. (1994) *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral.

BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1955). *Cuentos breves y extraordinarios.* Buenos Aires: Raigal.

BRASCA, Raúl (1996). *Dos veces bueno*. *Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde la gente.

CARROLL, Lewis (1970). *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass.* Ed. Martin Gardner. Londres: Penguin Books.

MALLARMÉ, Stéphane (1961). *Pour un tombeau d'Anatole*. París: Éditions du Seuil. [Introduction de Jean-Pierre Richard]

—. (1976). *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. París: Gallimard, Coll. Poésie. [Préface: Yves Bonnefoy]

—. (1995). *Correspondance. Lettres sur la poésie*. París: Gallimard, Coll. Poésie. [Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal].

—. (1998). *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard.* París: Gallimard. [2ª impresión de la edición de 1914]

OCAMPO, Silvina (1937). *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur.

—. (1970). *Los días de la noche*. Buenos Aires: Sudamericana.

—. (1987). *Y así sucesivamente*. Buenos Aires: Tusquets.

—. (1988). *Cornelia frente al espejo.* Barcelona: Tusquets.

—. (1999). *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.

—. (1945). *Espacios métricos*. Buenos Aires: Sur.

OCAMPO, Victoria (1946). *Testimonios*, III. Buenos Aires: Sudamericana.

—. (1967). *Testimonios*, VII. Buenos Aires: Sur.

OROZCO, Olga (1979). *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor.

PLATH, Sylvia (1981). *The Collected Poems*. [Edición de Ted Hughes] Nueva York: Harper& Row, Publishers.

WOOLF, Virginia (1954). *Diario de una escritora*. Buenos Aires: Sur.

IV Bibliografía teórica y crítica citada

ADAMS, Beverly (1997). "Drawing Beyond the Margins: A Critique of the Line". En: Catálogo de la exposición *Realigning Vision: Alternative Currents in South American Drawing*. (Ed. Mari Carmen Ramírez). Archer M. Huntington Art Gallery. The University of Texas at Austin.

ALONSO, Rodrigo (1998). Catálogo de la exposición *Arte de Acción 1960-1990*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno.

AULLÓN de Haro, Pedro (2005). "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de Géneros" en: Cervera, Vicente, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (eds.) *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia,

BAKHTINE, Mijail (1970). *La poétique de Dostoievski*. París: Éditions du Seuil,

—. (1999). *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard Tel Quel.

BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación. (73-82)

BÉGUIN, Albert (1996) *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica. (4ª reimp.)

BENJAMIN, Walter (1980). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus.

BERMAN, Marshal (1988). “Baudelaire: Modernism in the Streets” en: *All that is Solid Melts into Air*. New York: Penguin Books.

BLANCHOT, Maurice (1974). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila. [Trad. Pierre de Place]

—. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.

—. (1992). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, (2 edic.) [Trad. Pierre de Place]

—. (1993b). *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica.

—. (1993a) *La Part du feu*. París: Gallimard, nrf.

—. (1994). *L’Espace littéraire*. París: Gallimard, Folio, Essais.

BONNEFOY, Yves (2002). *La poética de Mallarmé. Dos ensayos*. Córdoba: Ediciones del Copista, Col. Fénix. [Traducción y notas. Cristina Piña].

BOURDIEU, Pierre (1966) “Campo intelectual y proyecto creador” AAVV *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1966. págs. 149-169

—. (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios.

—. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama, Col. Argumentos.

BRETON André (1995). *Manifiestos del surrealismo.* Barcelona, Labor, (6ª edic., 2ª en Labor)

BÜRGER, Christa y Peter Bürger (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot.* Madrid, Akal.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *Alberto Greco a cinco años de su muerte*. Buenos Aires: Carmen Waugh, 1970.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *Arte de Acción 1960-1990*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1998.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *El grupo informalista argentino*. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1978.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *Greco Santantonin*. Buenos Aires: Fundación San Telmo, 1987.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *Realigning Vision: Alternative Currents in South American Drawing.* (Ed. Mari Carmen Ramírez). Archer M. Huntington Art Gallery. The University of Texas at Austin, 1997.

CERDA, Martín (2008). *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. Madrid: veintisiete**letras**,

COMBE, Dominique (2005). “La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. en: Dominique Rabaté: *Figures du sujet lyrique*. París: P.U.F., (2e tirage)

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

DERRIDA, Jacques (1970). *De la gramatología.* Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S.A.

—. (1975). *La diseminación*. Barcelona: Fundamentos.

—. (1984). *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia (2001) “Escandalosamente ellas, las surrealistas” *La Nación – Cultura*. 30 de septiembre. pág. 8

FANGMANN, Cristina (2000). “Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso” *Mujeres fuera de quicio*. *Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*. [Edición: Marta López Gil] Buenos Aires: Adriana Hidalgo. págs. 149-185

FERNÁNDEZ. Ana María (1994). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres.* Buenos Aires: Paidós, (1ª reimp.)

FOUCAULT, Michel (1984). “Qué es un autor” en: *Conjetural.* nº 4, agosto: 87-11

—. (1998). *Historia de la locura en la época clásica I y II*. México: Fondo de Cultura Económica. [7ª reimp.]

FRIEDRICH, Hugo (1958). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral.

GAUTHIER, Xavière (1976). *Surrealismo y sexualidad.* Buenos Aires: Corregidor.

GENETTE, Gérard. (2002) *Seuils*. París: Éditions du Seuil, Coll. Points.

—. (1989) *Palimpsestos*. *La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GIBSON, Edith A. (1997). “Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing”. En: Catálogo de la exposición *Realigning Vision: Alternative Currents in South American Drawing.* (Ed. Mari Carmen Ramírez). Archer M. Huntington Art Gallery. The University of Texas at Austin.

GLUSBERG, Jorge (1985). *Del pop-art a la nueva imagen.* Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone,.

GLUSBERG, Jorge (1994). “Cincuenta años de arte argentino”. En: Catálogo de la exposición *Arte Argentino Contemporáneo. Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. España.

HEKER, Liliana (1998). “Silvina Ocampo y Victoria Ocampo: la hermana pequeña y la hermana mayor” *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. [Edición María Esther de Miguel] Buenos Aires: Alfaguara. págs. 191-233

JACKSON, John E. (2001): *Souvent dans l’être obscure: Rêves, capacité negative et romantisme européen.* París: Jose Corti,

KRISTEVA, Julia (1974). *La Revolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil.

—. (1978). *Sémeiotiqué. Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil, Coll. Points.

—. (1977). *Polylogue*. Paris: Éditions du Seuil, Tel Quel.

—. (1988). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos.

KUSPIT, Donald (1999). “Indefinite Art” (sobre la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*. New York, Queens Museum of Art: ArtNet Worldwide Corporation, New York, NY.

LACAN, Jacques (1988). *El seminario de Jacques Lacan. 7: La ética del psicoanálisis 1939-1960*. Buenos Aires: Paidós (1ª reimp.) págs. 83-88

—. (1991).*El seminario de Jacques Lacan*. *Libro 20. Aun 1972-1973.* Buenos Aires: Paidós.

LACOUE-LABARTHE, Philippe y Jean-Luc Nancy. *L’absolu littérarie*. *Théorie de la littérature du romntisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1978.

LAGMANOVICH David (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto (col. Cristal de cuarzo).

LIPOVETZKY, Gilles (1995). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama,

LÓPEZ ANAYA, Jorge (1999). "Objetos de ansiedad" y "Desmaterialización de la obra de arte" en: *Estética de la incertidumbre*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm Editora.

—. (1994). "Modernismo-tardomodernismo en el arte argentino 1945-1985." En: Catálogo de la exposición *Arte Argentino Contemporáneo. Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. España.

MARÍ, Antoni: "Prólogo" en: *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán.* Barcelona: Tusquets editores, 1979. págs. 11-39.

MUKAROVSKY, Jean (1984). *Escritos de estética y semiótica del arte.* Barcelona: Gustavo Pili.

NOÉ, Luis Felipe (1987). "Alberto Greco". En: Catálogo de la exposición *Greco Santantonin.* Buenos Aires, Fundación San Telmo.

OCAMPO, Victoria (1937). "*Viaje olvidado*" *Sur,* 35: 118-21.

OLIVERAS, Elena (1997). "Noventa-Sesenta-Noventa" En: Catálogo de la exposición *Noventa-Sesenta-Noventa*. Bs.As., Fundación Banco Patricios.

PEZZONI, Enrique (1984). "Estudio preliminar" en: Silvina Ocampo. *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia, págs. 13-37

PERAZZO, Nelly (1978). "Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina". En: Catálogo de la exposición *El grupo informalista argentino.* Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.

PIÑA, Cristina (1994). "El dandy y la diva: Manuel Mujica Láinez y el redoblamiento simbólico de la ópera" - *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Italiana y Comparada* - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Buenos Aires.

—. (1992). "La narrativa erótica: literatura y sexualidad" *Unicornio*. Año 1, Nº 2, agosto-septiembre (Dossier)

—. (1994). "Los caminos de la inmortalidad: Homenaje a Manuel Mujica Láinez" *La Nación – Suplemento literario*. 24 de abril. pág. 1

POE, Edgar Allan (1950). "Método de composición" en *Páginas escogidas.* Buenos Aires: El Ateneo. págs. 739-751.

POZUELO IVANCOS, José M**.** (2005) "El género literario 'ensayo'" en: Cervera, Vicente, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (eds.) *El ensayo como género literario.* Murcia: Universidad de Murcia.

RABATÉ, Dominique [dir.] (2005). *Figures du sujet lyrique*. Paris: P.U.F., (2e tirage)

RAMÍREZ, Mari Carmen (1999). "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980". En: Catálogo de la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s.* New York, Queens Museum of Art.

RANCIÉRE Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura.* Buenos Aires: Eterna cadencia.

REST, Jaime (1982). *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

RIVAS, Francisco (1991-1992). “En nombre de la Tía Ursulina” en SAURA Antonio et al. *Catálogo exposición Alberto Greco*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno. Centre Julio González,

ROSA, NICOLÁS (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires, Puntosur.

SANDRAS, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995

SARLO, Beatriz (1988). “Decir y no decir: Erotismo y represión en tres escritoras argentinas” en: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. págs. 69-93

SAURA, Antonio et al. (1991-1992). Catálogo de la exposición *Alberto Greco*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González,

SICHÈRE, Bernard (1997) *Historias del mal*. Barcelona: Gedisa

ULLA, Noemí (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Belgrano.

—. (1992). *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Torres Agüero

VALENZUELA, Luisa, Raúl Brasca y S. Bianchi [eds.] (2008). *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*. Buenos Aires: Catálogos/SEA,

WAGNER-MARTIN, Linda W. (1989). *Sylvia Plath*. Barcelona: Circe.

WEINBERG, Liliana (2006). *Pensar el ensayo.* México: siglo xxi editores.

YEZZED LÓPEZ, Fredy (2008). “Poema en prosa vs. minificción: Concepciones genéricas y críticas” *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* Nº 17 *http://cuentoenred.xoc.uam.mx*

ZAVALA, Lauro (2009) “Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española” *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* Nº 19 *http://cuentoenred.xoc.uam.mx*

.

.